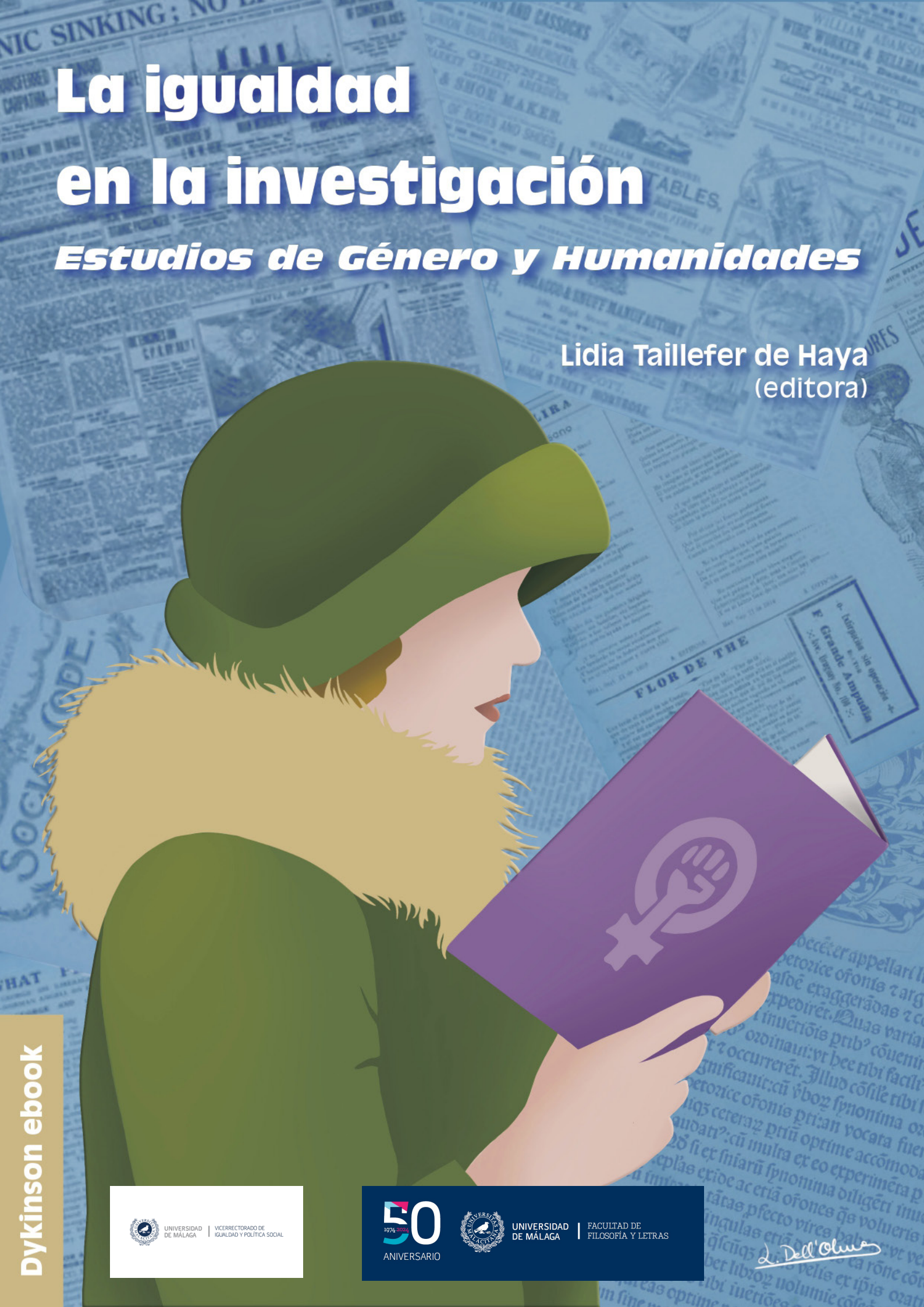
La igualdad en la investigación

Estudios de Género y Humanidades

Lidia Taillefer de Haya
(editora)



Dykinson ebook

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | VICERRECTORADO DE IGUALDAD Y POLÍTICA SOCIAL

50 1974 2024 ANIVERSARIO
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA IGUALDAD EN LA INVESTIGACIÓN:
Estudios de Género y Humanidades

Lidia Taillefer de Haya
(Editora)

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).
Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase *www.dykinson.com/quienes_somos*

Este libro ha sido revisado por el sistema de evaluación por pares ciegos.

©Copyright by los autores
Madrid, 2025
Imagen de cubierta obra de Lucía Dell´Olmo Robles

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
http://www.dykinson.es
http://www.dykinson.com

ISBN: 979-13-7006-648-2
DOI: https://doi.org/10.14679/4379

Preimpresión:
New Garamond Diseño y Maquetación, S.L.

ÍNDICE

Introducción 9
Lidia Taillefer de Haya

LENGUA ESPAÑOLA Y GÉNERO

"Esa niña ba sin critianar": edición de un corpus de notas de abandono malagueñas del siglo XVIII 21
Livia C. García Aguiar y Soledad Guerrero González

Un retrato de la mujer malagueña del siglo XIX a través de la prensa: noticias, sucesos y publicidad 39
Salvador Peláez Santamaría

Los diccionarios y la perpetuación de los roles de género: unidades fraseológicas y sus ejemplificaciones sexistas 53
Sara Robles Ávila e Irene Alcántara Infante

Liderazgo femenino y transformaciones sociales en el cambio lingüístico. Datos de la ciudad de Málaga 71
Matilde Vida Castro

El Discurso Drag en redes sociales: estrategias trans-, agencia discursiva y expresión de la identidad 87
Javier González Ruiz e Inmaculada Pineda

LENGUA INGLESA Y GÉNERO

Creación léxica en el tratado medieval "The Sekenesse of Wymmen" 109
Laura Esteban-Segura

La intensificación y la atenuación en clave de género en el inglés moderno 123
Marta Pacheco-Franco y Javier Calle-Martín

INTERPRETACIÓN, TRADUCCIÓN Y GÉNERO

Retratos femeninos en la historia de la interpretación de lenguas 139
María Gracia Torres Díaz

Panza de burro (2020) de Andrea Abreu y su traducción al inglés, *Dogs of Summer* (2022), desde la variación lingüística 155
Patricia Álvarez Sánchez

LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA DE MUJERES

Feminidad, literatura y religión: Victorina Sáenz de Tejada 171
M.ª Belén Molina Huete y Jorge Marín Blanco

María Zambrano, la esencia de la poesía y la creación literaria (conceptos y claves en la senda cervantina) 187
Enrique Baena Peña

El debate posmoderno en *Ella escribía poscrítica* (1995), de Margarita Mateo Palmer 199
Francisco Estévez

Entre el dolor y la unidad: el mito de Coyolxauhqui en la poética de Cherríe Moraga.....211
M.ª Azucena López Cobo y Francisco Rodríguez Sánchez

FICCIÓN EN LENGUA INGLESA SOBRE MUJERES

El ensamblaje de personajes pictóricos femeninos en la narrativa inglesa contemporánea ..229
Carmen Lara-Rallo

Escritoras británicas afrodescendientes: ensamblajes identitarios en Andrea Levy y Bernardine Evaristo 243
Sofía Muñoz Valdivieso

Evasión o Victoria: ensamblaje de discursos en las recreaciones audiovisuales de la figura de la reina Victoria 257
Miguel Ángel González Campos

FILOSOFÍA Y GÉNERO

Las mujeres en el confucianismo: los *Cuatro libros para las mujeres* 273
Gloria Luque Moya

Yuriko Saito: ensanchando los márgenes generizados de la estética 287
Rosa Fernández Gómez

HISTORIA DE LAS MUJERES

Historias contadas con manos femeninas. Los exvotos de orantes del santuario ibérico de Tozaire (Valle de Abdalajís, Málaga): caracterización y estudio arqueométrico 303
Isabel López García, Lidia Cabello Ligero, Lourdes Salcedo Álvarez de Perea y Laura León Reina

Verba volant, scripta manent: recuperación de la correspondencia de la franciscana descalza Sor Mariana de Jesús (1633) 319
Ana Barrena Gómez

Mitos rentables: intrusismo y usos tendenciosos del pasado en la divulgación histórica actual (el caso de María Luisa de Parma) 333
Antonio Calvo Maturana y Alicia Fernández Montenegro

Mujeres de tinta y cultura. El universo femenino de la Edad Moderna en el cómic 353
Milagros León Vegas y Jacobo Hernando Morejón

Trazo y libertad. El cómic como herramienta de empoderamiento femenino en las novelas gráficas del siglo XXI: la posguerra española.....365
Cristian Cerón Torreblanca

ARTE Y GÉNERO

Dramaturgias visuales en la pintura de Lavinia Fontana 383
Carmen González-Román

La cigarrera en la obra pictórica de Gonzalo Bilbao 401
Francisco José Rodríguez Marín

INTRODUCCIÓN

LIDIA TAILLEFER DE HAYA[1]

Ha sido para mí un honor llevar a cabo la edición de este volumen sobre estudios de género, ya que es una de las principales líneas de investigación de mi trayectoria académica. Aunque algunas áreas humanísticas se han investigado con esta perspectiva desde hace décadas, otras solo lo han hecho recientemente. Por ello, y por la alta calidad de los trabajos aquí incluidos, considero que este libro representa una valiosa aportación a la investigación sobre Humanidades tanto en el ámbito nacional como internacional.

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, que ahora celebra sus 50 años, fue pionera en los estudios de género en la década de los años 1980, por medio de la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer y del Seminario de Estudios Interdisciplinarios sobre la Mujer. Estas dos instituciones crearon escuela a través de su actividad investigadora (con grupos y proyectos materializados en publicaciones), su docencia (con programas interdisciplinares de Máster y Doctorado) y su difusión (con congresos y premios), además de aportar un gran legado bibliográfico en distintas Bibliotecas de la Universidad. Hoy día, ambas asociaciones forman parte del Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad de la Universidad de Málaga (IGIUMA).

Antes de lograr crear este Instituto Universitario, debemos «recordar» que las investigadoras tuvimos que llevar a cabo durante años un doble currículum, pues en la composición tanto de los tribunales evaluadores de méritos como en los de selección de profesorado no ha habido paridad hasta hace poco; si incluías publicaciones sobre género, no solo no te las valoraban sino que incluso te penalizaban por ello. Tampoco debe quedar en el olvido que, salvo contadas excepciones, la mayoría de estas investigaciones las realizábamos solo las profesoras; los compañeros varones se empezaron a unir cuando llevábamos «solas» décadas de lucha por implantar los estudios de género. Es más, nuestras publicaciones se mantuvieron en un gueto durante años. Las nuevas generaciones también deben saber que no solo nos ponían obstáculos para incorporar estas investigaciones a las programaciones, sino que incluso tuvimos que

[1] Integrante del Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad de la Universidad de Málaga (IGIUMA).

soportar la mofa y crítica de muchos. A pesar de todo, las profesoras de Humanidades fuimos pacientemente pasándonos el testigo de unas a otras, en las distintas disciplinas, a la par que a nuestro alumnado. En honor a la verdad, creo que la mayoría continuamos con la lucha no solo por nuestra vocación sino por espíritu de supervivencia.

A lo largo de los años han ido evolucionando los estudios de las mujeres, de género y feministas a través de nuevas preguntas y metodologías. Se empezó cuestionando la investigación androcéntrica, sustituyendo el lenguaje masculino por un estilo inclusivo, las dicotomías por la multiculturalidad (pues las identidades femeninas son múltiples), la metodología cuantitativa por la cualitativa o mixta, etc. La investigación feminista tuvo que «des-aprender» muchas suposiciones que la «tradición» occidental (no siempre buena para las mujeres) nos había inculcado, también académicamente. Nuestro nuevo paradigma requería una metodología diferente.

Este libro tiene como objetivo abordar la importancia de la perspectiva de género en las Humanidades. Pese a que las mujeres occidentales han destacado en la mayoría de las áreas humanísticas desde el Renacimiento, aún nos encontramos en el proceso de recuperarlas de su olvido.

Me gustaría dejar constancia de mi agradecimiento a las personas que han contribuido en este volumen por sus interesantes trabajos de investigación. Sus contribuciones son prueba evidente de que las lagunas, que todavía persisten en los estudios de género sobre Humanidades, se están completando con nuevas propuestas de gran calidad que, sin duda, han de servirnos para avanzar hacia la igualdad.

La presente edición gira en torno a tres grandes bloques temáticos desde una perspectiva de género: uno sobre lengua (española e inglesa), interpretación y traducción; otro sobre literatura (en lengua española) y ficción (en lengua inglesa); y el último sobre filosofía, historia y arte. Así pues, los trabajos se clasifican bajo ocho secciones: 1) Lengua española y género; 2) Lengua inglesa y género; 3) Interpretación, traducción y género; 4) Literatura en lengua española de mujeres; 5) Ficción en lengua inglesa sobre mujeres; 6) Filosofía y género; 7) Historia de las mujeres; y 8) Arte y género. Como se puede comprobar, el índice sigue un orden cronológico en cada campo de conocimiento y, en su caso, siempre aparece en primer lugar el ámbito español, para a continuación pasar al extranjero.

1. LENGUA ESPAÑOLA Y GÉNERO

La sección que abre el libro, sobre Lengua española y género, comienza con la investigación de Livia C. García Aguiar y Soledad Guerrero González. Su objetivo es analizar un corpus de notas de abandono infantil del siglo XVIII del Fondo de Beneficencia de Málaga, ya que —conforme a estas autoras— el estudio de escritos procedentes de instituciones de beneficencia y caridad ilustra

la escritura de distintos niveles sociales. En efecto, estas notas nos acercan no solo a la población más humilde de Málaga en aquella época sino en especial a sus mujeres.

El siguiente estudio, de Salvador Peláez Santamaría, analiza de qué forma empezaron a ser «(re)tratadas» las mujeres en los periódicos generalistas malagueños del siglo XIX, a través bien de artículos publicitarios o bien de noticias supuestamente interesantes para ellas. Se trata de prensa de distinta ideología, y prueba de ello es que en el análisis realizado por el autor se ven reflejados varios prototipos de mujer malagueña: 1) la mujer como «ángel del hogar»; 2) la mujer en el ámbito profesional; 3) la mujer bella y delicada; y 4) la mujer con formación.

Por otro lado, la investigación de Sara Robles Ávila e Irene Alcántara Infante estudia un grupo de Unidades Fraseológicas (UF) que no se había estudiado en profundidad hasta ahora, el «campo semántico de las relaciones sexuales, el deseo y la atracción física o sexual», con el fin de analizar la imagen que proyectan de hombres y mujeres. Como dicen las autoras, aunque en un principio se basaron en diccionarios en que estas UF aparecen definidas de manera neutra, finalmente el estudio se centra en las unidades que, a pesar de no ser atribuibles a ambos sexos, los ejemplos que acompañan a sus definiciones ofrecen un sesgo de género, perpetuando las diferencias recalcitrantes entre mujeres y hombres cuando se habla de sexo: «Del análisis (…) se desprende que las imágenes que se proyectan de hombres y mujeres reproducen una serie de estereotipos de géneros (…) que nos devuelven una visión androcéntrica, patriarcal, misógina y sexista de los diccionarios de fraseología del español actual».

El estudio de Matilde Vida Castro analiza los factores que influyen en los cambios lingüísticos, entre los que destaca el progreso de los roles sociales adoptados por las mujeres en las últimas décadas, pues han pasado de ejercer labores domésticas a ser profesionales cualificadas en puestos de poder. De hecho la autora, a partir de datos de la ciudad de Málaga, presenta pruebas de la segregación del comportamiento lingüístico entre hombres y mujeres y del liderazgo femenino en la formación de una variedad intermedia en Andalucía. Como dice, su objetivo es averiguar dónde se ubican los hablantes del siglo XXI, más allá de las consideraciones binarias hombre/mujer, y comprobar en qué medida los nuevos roles de género afectan a las variables de los distintos niveles lingüísticos.

Y el último trabajo de la sección, redactado de manera inclusiva con la «e», de Javier González Ruiz e Inmaculada Pineda, profundiza en el mundo digital de la comunidad drag, analizando las interacciones en la cuenta de *Twitter/X* del programa *Drag Race España*, pues el discurso drag se caracteriza por estrategias retóricas y pragmáticas. Según los autores, las estrategias trans- se relacionan con la reciente tendencia trans- de la lingüística aplicada a través de estrategias translingües, transmodales y prácticas transculturales. Así pues, «la fluidez lingüística y la creatividad discursiva caracterizan el estilo de la comunidad drag en línea (…), [desafiando] las convenciones sociales binarias sobre género y la hegemonía de la heteronormatividad». De

hecho, se puede comprobar cómo a través de la ironía, el humor, la intertextualidad y las referencias a iconos de la cultura popular, el discurso drag desarrolla nuevas formas de expresión: «la riqueza semiótica del discurso drag en plataformas digitales —que incluye el uso creativo de GIFs, memes, emojis, referencias culturales y otros recursos transmodales— refuerza el carácter performativo y multimodal de la identidad drag».

2. LENGUA INGLESA Y GÉNERO

El primer trabajo de la sección sobre Lengua inglesa y género, de Laura Esteban-Segura, contribuye a la investigación diacrónica sobre el léxico del discurso científico en inglés, tras analizar un tratado sobre ginecología y obstetricia traducido del latín al inglés medio. Como afirma la autora, su análisis prueba la influencia del francés y del latín sobre el vocabulario técnico y semi-técnico del tratado, pues cuando fue escrito el inglés convivía con estas lenguas en un contexto multilingüe. Asimismo, como las obras científicas requerían de una terminología especializada, los traductores de tratados médicos latinos crearon un vocabulario médico en lengua inglesa.

Como los últimos estudios sociolingüísticos corroboran el liderazgo de las hablantes en la difusión del cambio lingüístico, el último estudio que cierra la sección, de Marta Pacheco-Franco y Javier Calle-Martín, propone el análisis desde una perspectiva de género de dos fenómenos lingüísticos en el inglés moderno: la intensificación del adjetivo, y la atenuación mediante el uso de adverbios y verbos modales de posibilidad. Para ello evalúan el uso de estos fenómenos según el género de los informantes y perciben la existencia de determinados patrones de uso a lo largo del tiempo. El análisis se realizó sobre un corpus en lengua inglesa, tanto en inglés británico como norteamericano, en el que se puede analizar diacrónicamente no solo la variación textual sino también la variación de género, al contener textos de autoría masculina y femenina. De hecho, los autores corroboran su hipótesis inicial:

> la intensificación y la atenuación podrían ser elementos distintivos tanto por la mayor implicación emocional de las mujeres en la producción del mensaje como por la posible necesidad de las mismas de establecer un mayor distanciamiento entre el emisor y el contenido mensaje, ya sea fruto de la incertidumbre, vacilación o desacuerdo con el mismo (Pacheco-Franco y Calle-Martín).

3. INTERPRETACIÓN, TRADUCCIÓN Y GÉNERO

El estudio que abre la sección sobre Interpretación, traducción y género, de María Gracia Torres Díaz, demuestra que tanto el bilingüismo y la biculturalidad, como el haber vivido en un periodo histórico determinado, contribuyeron a que las mujeres llegaran a ser intérpretes de

lenguas. Prueba de ello es que, en el siglo XVIII, en Norteamérica hubo muchas mujeres intérpretes relacionadas con la exploración, colonización y el comercio. Asimismo, en el siglo XIX, durante la explotación de los recursos naturales de Alaska, también hubo muchas mujeres que ejercieron de intérpretes, bien por ser hijas de matrimonios mixtos o esposas de colonos y comerciantes. Conforme a la autora, fue en el siglo XX cuando se implantó la interpretación de conferencias y con las nuevas tecnologías surge la modalidad de simultánea, empezando a su vez a desarrollarse las escuelas de interpretación, en las que las mujeres también participaron en la formación e investigación.

Y el último trabajo de la sección, de Patricia Álvarez Sánchez, analiza *Panza de burro* (2020), fenómeno meteorológico canario que da título a la novela debut de Andrea Abreu. La autora del estudio aborda también su traducción al inglés, *Dogs of Summer* (Traducción de Julia Sanches), ofreciendo múltiples ejemplos sobre la variación lingüística que caracteriza a la narradora: diatópica, diastrática y diafásica. Como la escritora reivindica en la obra su habla canaria a principios del siglo XXI, este trabajo analiza esta variación diatópica. En cuanto a la variación diastrática, destaca que la traducción logre recrear la variedad de registros de una adolescente a través de una grafía que refleja su pronunciación. Por otra parte, conforme a este estudio, el mayor logro de la traducción es el mantenimiento del registro informal del original, a saber, la recreación de la variación diafásica de dos amigas de un barrio humilde. De esta forma, la escritora presenta «una crítica a la homofobia y a las desigualdades sociales y de género».

4. LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA DE MUJERES

El primer estudio de la sección sobre Literatura en lengua española de mujeres, de M.ª Belén Molina Huete y Jorge Marín Blanco, está dedicado a Victorina Sáenz de Tejada Torres, poeta y dramaturga española de la segunda mitad del siglo XIX, con obra tanto profana como devota. Según los autores, la religión y feminidad caracterizan su primera lírica, que refleja su experiencia personal y la búsqueda de su lugar. Prueba de ello es su poema «A una tórtola» (1865), una defensa de las mujeres; la escritora usa ese motivo de la poesía tradicional para denunciar cómo se le da a un ave más que a una mujer, quien además debe ocultar sus sentimientos, resignada por la incomprensión de la que era objeto. Así pues, su respuesta resulta activa, aunque moderada, con contradicciones propias de la época.

Por su lado, el trabajo de Enrique Baena Peña aborda cómo María Zambrano reclama para la poesía el conocimiento de su historia, que es temporalidad en la propia creación literaria. Con esta perspectiva, y siguiendo a Cervantes (en concreto, al *Quijote*), la filósofa se detiene en la literatura española como germen de filosofía, del espíritu creador. Conforme al autor, para ella la principal congruencia en el arte del lenguaje reside en el hallazgo de los lugares decisivos

de la poesía, pues ahí es donde se encuentra la filosofía: «María Zambrano (…) [mantiene] el equilibrio entre pensamiento y creación, (…) extrae de la poética la consideración mítica y heroica del personaje, y de la filosofía el desciframiento de la esperanza, en la lucha simbólica en el *agón*, de que es portador por la pasión de libertad».

El estudio de Francisco Estévez está dedicado a la cubana Margarita Mateo Palmer, en concreto a su inclasificable ensayo *Ella escribía poscrítica* (1995), obra que combina géneros opuestos como la crítica literaria y la creación literaria biográfica. Según el autor, esta obra no solo cuestiona la universalidad de las categorías posmodernas, sino que también propone una nueva crítica que incluya la cultura latinoamericana y caribeña. Esta poscrítica que propone es una reflexión sobre la relación entre el sujeto y el texto, entre la identidad y la escritura, permitiendo que las voces marginalizadas (del Caribe o de las mujeres escritoras) se incluyan en el discurso crítico: «La poscrítica es vista no solo como una práctica de lectura, sino como un modo de escritura que renueva la relación entre la teoría y la práctica literaria».

Y el último trabajo de la sección, de M.ª Azucena López Cobo y Francisco Rodríguez Sánchez, presenta una interpretación de la obra de la escritora chicana Cherríe Moraga (poeta, dramaturga, ensayista y activista cultural). La escritora dice que, según la tradición azteca, existió una mujer primigenia que se fracturó como consecuencia de diversas violencias (de género, raza, lengua, clase y creencias religiosas), dando lugar a múltiples pedazos autónomos que sobreviven en la mujer actual; cada pedazo es un tipo de mujer: la madre, la hija, la amante, la obrera, la creyente o la artista. En palabras de los autores de este análisis, «su lectura ofrece el doble discurso de la denuncia colonialista de diversos siglos y varios imperios y, por otro lado, la defensa de una identidad personal —chicana, sí, pero también feminista y lesbiana— enunciada tanto desde la pérdida colectiva como desde la experiencia individual» de profesión, género, raza y condición sexual.

5. FICCIÓN EN LENGUA INGLESA SOBRE MUJERES

El primer estudio de la sección sobre Ficción en lengua inglesa sobre mujeres, de Carmen Lara-Rallo, analiza la reinterpretación de varias mujeres artistas en narraciones ecfrásticas recientes en lengua inglesa para reflexionar sobre qué significa ser artista y sobre el poder transformativo del arte. Según la autora, la teoría del ensamblaje permite examinar la écfrasis, dada su naturaleza interartística e interdiscursiva, a través del análisis de un relato de A.S. Byatt y una novela de Tracy Chevalier que recrean —respectivamente— cuadros de Diego Velázquez y Johannes Vermeer. Los dos lienzos dan protagonismo a figuras femeninas anónimas que son, simultáneamente, objetos artísticos (en los cuadros) y agentes de creación estética (en las narraciones):

> De este modo, tanto "Christ in the House of Martha and Mary" como *Girl with a Pearl Earring* se erigen en ensamblajes ecfrásticos que implican un doble proceso de creación pictórica y literaria donde pintores, figuras femeninas, escritoras y lectores (mediados por las interpretaciones de historiadores del arte y críticos literarios) se articulan en armonía para emprender una reflexión sobre el poder transformativo del arte y la naturaleza del artista (Lara-Rallo).

Por su parte, el trabajo de Sofía Muñoz Valdivieso destaca la contribución a la literatura británica de dos escritoras afrodescendientes: Andrea Levy y Bernardine Evaristo. El objetivo de sus obras es explorar a través de la ficción los complejos ensamblajes identitarios de los afrobritánicos para entender lo que significan y para que se sientan parte de la nación:

> [sobresale] la aportación de estas autoras a la reconsideración de la historia y de la identidad nacional británica a las puertas del siglo XXI, ya que en sus novelas dan cabida a las identidades híbridas de parte de la población actual, las resultantes del ensamblaje de historias y trayectorias forjado a través de los siglos entre colonias y metrópolis (Muñoz Valdivieso).

Y el último estudio de la sección, de Miguel Ángel González Campos, analiza las diferentes formas en que la reina Victoria de Inglaterra (que da nombre a la época del siglo XIX) ha sido recreada en la pantalla, y cómo el hecho de ser mujer ha marcado su representación como figura histórica. Como existen cientos de películas y series de TV en las que Victoria aparece, el objeto de estudio de este trabajo son las películas biográficas fidedignas sobre la reina. Los guionistas pueden bien transformar los hechos históricos para convertirlos en un producto de entretenimiento y evasión, o bien mantener la fidelidad de los acontecimientos, juego de palabras del título de este trabajo: Evasión o Victoria. Como dice el autor:

> una obra cinematográfica constituye ya de por sí misma un claro ejemplo de ensamblaje en el que se combinan diferentes y heterogéneas disciplinas artísticas (literatura, fotografía, artes plásticas, música, moda, etc.). Sin embargo, el género del biopic añade un nuevo nivel de ensamblaje, al tener que integrar y acoplar el discurso histórico con el discurso artístico (González Campos).

6. FILOSOFÍA Y GÉNERO

El trabajo que abre la sección sobre Filosofía y género, de Gloria Luque Moya, profundiza en el confucianismo, una de las corrientes filosóficas más importantes de Asia oriental, especialmente de China, cuyo origen se remonta a hace más de dos mil años. Generalmente se considera como una mera ideología política o un rígido sistema de tradiciones, lo que ha provocado críticas de las feministas por su discurso desigual y opresivo hacia las mujeres. Sin embargo, conforme a esta investigación, si analizamos *El justo medio* (uno de los *Cuatro libros*

clásicos del confucianismo, escritos en diferentes periodos históricos), podemos comprobar que en sus orígenes no existía tal diferenciación, pues todas las personas podían y debían auto-cultivarse. Como dice la autora, «se trata de una evolución de más de trece siglos en los que progresivamente iremos experimentando una degradación de la mujer».

Y el último estudio de la sección, de Rosa Fernández Gómez, se centra en Yuriko Saito, quien propugna la estética de lo cotidiano, junto con cuestiones éticas y con su cultura japonesa nativa. En opinión de la autora de esta investigación, existen conexiones entre la estética de lo cotidiano con algunas de las reivindicaciones de la estética feminista, en concreto con la ética del cuidado, la atención al medioambiente y la estética relacional. Así pues, aunque Saito no se considere feminista, su propuesta se puede asociar con valores afines al feminismo estético, proponiendo una estética que pretende superar la generización conceptual que ha caracterizado a la disciplina desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX: «podría decirse que los trabajos de Saito cuestionan los divisionismos de la estética patriarcal moderna generizada, incluido su sesgo eurocéntrico».

7. HISTORIA DE LAS MUJERES

El primer trabajo colectivo con el que comienza la sección sobre Historia de las mujeres (de Isabel López García, Lidia Cabello Ligero, Lourdes Salcedo Álvarez de Perea y Laura León Reina) presenta los resultados del análisis arqueométrico realizado a los exvotos broncíneos femeninos encontrados en el santuario ibérico de Tozaire (Valle de Abdalajís, Málaga), el centro de culto más meridional de la península ibérica. Según las autoras de este estudio:

> las características orográficas del lugar con una emergente elevación natural vinculada a veneros de agua medicinal, sería acorde a los fundamentos para establecer un espacio de culto donde depositar con un carácter ritual o votivo estas figuras, para implorar un favor o como agradecimiento por un bien relacionado con la procreación y quizá la sanación (López García *et al.*).

El siguiente estudio, de Ana Barrena Gómez, analiza el epistolario de la franciscana descalza Sor Mariana de Jesús, prestando atención no solo a las características formales sino también al contenido de sus cartas durante unos meses de 1633. Como dice la autora de esta investigación, su epistolario profundiza en las «escrituras del yo», en que la religiosa se muestra tal y como es, dando su opinión certera o concisa, pero al mismo tiempo reflejando sus inquietudes o preocupaciones. Aunque sus cartas incluyen varias líneas temáticas, obviamente una de las fundamentales es de naturaleza teológico-moral.

Por su lado, el trabajo de Antonio Calvo Maturana y Alicia Fernández Montenegro reflexiona sobre la escasa divulgación académica de Historia en España hoy en día, laguna que cubren

aficionados bien con intención política, o bien mediatizados por un sesgo patriarcal. Los autores analizan como ejemplo el caso de la reina María Luisa de Parma, quien siempre aparece representada de forma estereotipada en una serie de obras de divulgación histórica española del siglo XXI, tanto escritas como orales, pretendidamente veraces (ensayos no académicos, artículos de prensa y recursos de instituciones culturales en internet o redes sociales). Según los autores, estas «divulgan, de forma absolutamente tendenciosa y desconectada con el ámbito académico, una imagen sesgada —patriotera y misógina— del reinado de Carlos IV y de la reina». Efectivamente, se trata de una historia elaborada para una ideología y/o para especular, con la que se desinforma e intoxica a los ciudadanos.

Por el contrario, el estudio de Milagros León Vegas y Jacobo Hernando Morejón muestra cómo el cómic histórico aúna la narrativa visual con el rigor histórico, «lo que le permite abordar tanto las directrices de la historiografía clásica de Historia de las mujeres como una nueva perspectiva de género, marcada por una mezcla de revisión histórica, empoderamiento femenino y crítica social». Como afirman los autores, el cómic español del siglo XXI ha recuperado y reinterpretado a reinas, heroínas y mujeres de letras de diferentes épocas. Como estas historias generalmente presentan a mujeres excepcionales que destacaron en sociedades muy patriarcales, el cómic histórico también ha empezado a dar voz a los sectores marginados o ignorados por la historiografía tradicional, es decir, a personas normales. Ejemplo de ello son las biografías dedicadas a mujeres que llevaron a cabo importantes labores educativas, que dejaron un legado que merece ser rescatado y recordado: «Estamos, efectivamente, ante un claro ejemplo del uso del cómic histórico como herramienta pedagógica y de compromiso social».

Y el trabajo que cierra la sección, de Cristian Cerón Torreblanca, también analiza el rol de las mujeres en varios cómics del siglo XXI, en este caso sobre la posguerra española, pues las mujeres españolas tuvieron un gran protagonismo en nuestra historia al sacar a sus familias adelante y en los movimientos de resistencia a Franco: «La historia familiar (…) [sirve] para conocer y valorar el trabajo silencioso de tantas mujeres, de tantas abuelas, que se entregaron a los demás para que tuviesen un futuro mejor». De esta manera, comprobamos las relaciones entre la Memoria y la Historia. Como continúa diciendo el autor de esta investigación: «se analiza el rol de género, se ponen en valor unos testimonios desconocidos para el gran público, así como también se estudian las conexiones con otros colectivos tradicionalmente olvidados (…) relegados en los libros de Historia, como ha ocurrido con las mujeres o el colectivo LGTBIQ+».

8. ARTE Y GÉNERO

El estudio que abre la última sección, sobre Arte y género, es de Carmen González-Román. Este aborda la obra de la gran pintora renacentista Lavinia Fontana, que no solo fue la retra-

tista preferida de las mujeres de la nobleza boloñesa, sino también la primera pintora admitida en la Academia de San Lucas en Roma. Esta investigación profundiza en las figuras pintadas por ella, porque sus diosas, santas y reinas reflejan un extraordinario diseño de vestuario y una escenografía teatral. Asimismo, como dice la autora, «Lavinia Fontana transgredió algunas limitaciones, como la de "atreverse" a pintar desnudos femeninos, posiblemente incluso tomados del natural», atendiendo así a la demanda de la clientela masculina de divinidades mitológicas desnudas.

Por último, el trabajo de Francisco José Rodríguez Marín, que cierra la edición, presenta la historia del tabaco a través de la pintura. Conforme al autor, fue la fábrica de tabaco de Cádiz, a mitad del siglo XVIII, la que empezó a incorporar a las cigarreras: «La motivación inicial para emplearlas fue que se les pagaban salarios inferiores, pero el resultado inesperado fue que sus dedos delgados y ágiles, entrenados en las tareas domésticas, se demostraron más apropiados para elaborar un producto fino y de calidad». Como a Gonzalo Bilbao Martínez, pintor costumbrista de finales del siglo XIX y comienzos del XX, le interesaban tanto el mundo del trabajo como la mujer, este retrató a las cigarreras en varias ocasiones. Según el autor, aunque Bilbao declaró que su objetivo era reflejar las duras condiciones en las que trabajaban, no obstante, en sus cuadros no las refleja cansadas por las penosas condiciones que tenían que soportar, tanto por las altas temperaturas como por el polvo de tabaco: «Bilbao (…) optó por representar una realidad selectiva».

Como se puede comprobar a lo largo de esta Introducción, algunos de los estudios que componen la presente edición reflejan no solo los impedimentos que han tenido las mujeres a lo largo de la historia para crear o publicar (la mayoría también tuvo que luchar contra el ostracismo social y la incomprensión de la familia), sino también que gran parte de sus obras fueron ocultadas; nuestro objetivo es precisamente recuperarlas y sacarlas del anonimato. Además, la mayoría de los trabajos aquí incluidos abordan temas excluidos del canon; al considerar la perspectiva de género, aportan una investigación más completa y precisa que contribuye a avanzar hacia la igualdad. Por tanto, esta obra colectiva será de gran interés para el público en general, pero muy en especial para profesionales de diversos ámbitos humanísticos (lingüístico, traductológico, literario, filosófico, histórico y artístico).

En conclusión, este volumen evidencia la normalización de los estudios de género en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, a la vanguardia académica en cuestiones de igualdad desde hace décadas, tanto en el ámbito nacional como internacional. Como decía al principio, lo más importante es que todas estas investigaciones humanísticas se integren en las programaciones de las asignaturas, en la docencia, para que de esta forma lleguen a la sociedad.

LENGUA ESPAÑOLA Y GÉNERO

“ESA NIÑA BA SIN CRITIANAR”: EDICIÓN DE UN CORPUS DE NOTAS DE ABANDONO MALAGUEÑAS DEL SIGLO XVIII

LIVIA C. GARCÍA AGUIAR

SOLEDAD GUERRERO GONZÁLEZ

1. INTRODUCCIÓN

La escritura de grupos marginados de la sociedad ha recibido escasa atención tradicionalmente por parte de los historiadores de la lengua, que han favorecido los estudios de textos provenientes de *escriptores*[1] profesionales o de niveles socioeducativos medio y alto.

Si bien desde hace unos años una de las líneas más frecuentes en los estudios de lingüística diacrónica es aquella que pone el foco en la escritura de las mujeres (véanse los monográficos dirigidos por Almeida, Díaz Moreno y Fernández López 2017; Almeida, Pichel y Vázquez Balonga 2022; Tabernero y Usunáriz 2022; Garrido y Martín Aizpuru 2022 y 2023, entre otros), estas no siempre se encontraban en circunstancias de marginalidad por su nivel socioeconómico, sino en tanto consideradas secularmente inferiores a sus iguales masculinos, y, por tanto, relegadas a un segundo plano[2]. No obstante, el estudio de «la conquista de la competencia gráfica por *los de abajo*» (Castillo Gómez 2001: 20) desvela una serie de características lingüísticas y prácticas escriturarias que permiten un acercamiento a la *oralidad concepcional* del pasado de forma única y manifiestamente valiosa (Sánchez-Prieto y Flores 2005; Isasi y Enríquez 2011; Almeida 2014, 2019 y 2021, o Sánchez-Prieto y Vázquez Balonga 2019 son ejemplo de ello).

---

[1] Seguimos la terminología adoptada por Almeida (2014: 167) para hacer referencia «a toda persona que escribe, independientemente de si lo hace de modo profesional [...], en el curso de su actividad profesional [...] o de modo ajeno a su profesión».

[2] En el caso de las mujeres, la falta de correspondencia entre el nivel socioeconómico y el socioeducativo es más acusada que entre los hombres, por las particulares circunstancias de alfabetización de este grupo social (v. Almeida 2017; Tabernero 2023: 650).

Así, son varios los esfuerzos por abrir caminos en la reconstrucción del pasado lingüístico a través del análisis de escrituras menos tradicionales y tipologías textuales ordinarias en la cotidianidad de su momento, aunque apenas protagonistas del estudio diacrónico del español que tratamos de abordar. Una de estas líneas de estudio contempla apostar por la escritura vinculada a instituciones de beneficencia y caridad, puesto que sus procesos burocráticos exigían alguna forma de contacto con la escritura a todo tipo de escriptores, de diversa extracción social. Sánchez-Prieto y Vázquez Balonga (2017: 85), entre otros autores dedicados a desenterrar este valioso patrimonio lingüístico, afirman que «la búsqueda de la documentación de beneficencia obedece, precisamente, a su gran valor por dejar transparentar usos orales ausentes en otros textos, y por mostrarse en una escala sociolingüística más amplia y modulada que en corpus de otros tipos textuales».

El objetivo de este capítulo es presentar la edición de un corpus formado por once notas de abandono halladas en el Fondo de Beneficencia del Archivo General de la Diputación Provincial de Málaga (ADPM en adelante), todas correspondientes al siglo XVIII. Con ello, pretendemos ofrecer a la comunidad investigadora el acceso a estos textos, poco frecuentes en los estudios de diacronía, que nos acercan a los grupos de población más humildes en la Málaga del siglo XVIII, en la práctica de lo que, siguiendo a Petrucci (2019: 201), podríamos considerar una *escritura extraordinaria*, esto es, la de aquellas personas que, de no ser por una situación de excepcionalidad –como la que les lleva al abandono infantil–, no habrían dejado otra huella en la historia[3].

2. EL VALOR DE LAS ESCRITURAS EFÍMERAS

El estudio de escrituras de grupos marginales, como es el caso de las notas de abandono de la Málaga del setecientos que aquí presentamos, se adscribe a la propuesta metodológica formulada por Koch y Oesterreicher (1985 y 2007 [1990]), según la cual «la oposición entre lo oral y lo escrito no es dicotómica, sino gradual» (Del Rey 2021: 208). Es decir, existe un *continuum* entre dos polos de variación lingüística en cada producción comunicativa, tenga lugar en el medio gráfico o en uno fónico. Este *continuum* se concreta en una serie de parámetros prototípicos extralingüísticos, contextuales e históricos, según los cuales cada hablante se acerca o distancia de su interlocutor en mayor o menor medida, tratándose la inmediatez del rasgo asociado principalmente a la oralidad y, la distancia, de un rasgo subyacente al medio escrito. El aspecto gradual de estas variedades se aprecia, por ejemplo, en producciones literarias que bus-

[3] Petrucci se refiere a estas *cartas extraordinarias* cuando describe, fundamentalmente, las cartas de petición o súplica, especialmente aquellas que son «redactadas y expedidas en condiciones anormales por personas en una situación de sufrimiento por diversos motivos: desarraigo forzado de su familia, situaciones angustiosas, de confinamiento, de temor o de certeza de una muerte inminente» (Petrucci 2019: 201).

can imitar la oralidad, donde identificamos rasgos más cercanos al polo de la inmediatez, o, de otra parte, en un discurso o comunicación científica, más elaborada, planificada y anclada a un contexto de distancia comunicativa. En estos casos, se tienen en cuenta factores como la familiaridad entre los interlocutores, la implicación emocional con el tema del acto verbal, el peso de una tradición discursiva o situación comunicativa sobre las decisiones que toma el hablante, la posibilidad de cooperación o retroalimentación entre emisor y receptor o, incluso, la oportunidad de planificación del discurso que puede contribuir a un mayor o menor cuidado de los recursos lingüísticos empleados (Koch y Oesterreicher 2007 [1990]: 26-27).

Para la historia de la lengua, es particularmente frecuente y productivo señalar y describir fenómenos potencialmente cercanos a la oralidad concepcional (Del Rey 2021: 208), ya que interesa reconstruir con la mayor fidelidad posible la lengua del pasado. A propósito de este objetivo, Octavio de Toledo (2019: 92-94) señala que determinados fenómenos más elaborados («altos» o «distantes») en ocasiones pueden llegar a convivir con rasgos «medios». Además,

> las tradiciones medias se constituyen con frecuencia en el único portillo practicable para tratar de acceder a la oralidad concepcional y reconstruir, así, las prácticas lingüísticas que se orientan de forma menos deliberadamente artificiosa [como ocurriría en una obra literaria] al polo de la inmediatez comunicativa (Octavio de Toledo 2019: 93).

Ejemplo de estas tradiciones medias, señala el autor, podrían ser las tipologías documentales o escrituras *efímeras*, como pueden ser las notas sueltas o, en algunos casos, las epístolas. Es decir, textos no concebidos para permanecer en el tiempo, sino producidos con un propósito más transitorio y sin excesiva planificación. Por estos y otros motivos, tal y como prueba Octavio de Toledo (2019: 24), «su lugar propio en el espacio variacional se halla a medio camino del ámbito de la inmediatez y el de la distancia». Desde el punto de vista de Fernández Alcaide, este tipo de escritura, y, concretamente la producción epistolar, elaborada con mayor rapidez y una concepción efímera, acercan «al lector actual al habla de su tiempo a través de la grafía no canónica o estándar y de una sintaxis que se aleja de los modelos de otros textos de su tiempo» (2022: 92).

Cabe añadir, por otro lado, que las prácticas de escritura atribuidas a *manos inhábiles*[4] también reflejan fenómenos de la oralidad concepcional, puesto que estos escriptores no están supeditados a una rígida instrucción acerca de las tradiciones discursivas esperables del medio

[4] Seguimos la terminología de Marquilhas (2000) para hacer referencia a aquellos *escriptores* de dudosa competencia gráfica y nivel de alfabetización, que se acercan a la escritura a pesar de su poca o inexistente destreza para seguir las tradiciones discursivas. Cabe señalar que no se vinculan necesariamente a un nivel socioeducacional bajo, aunque existe un correlato entre nivel socioeducacional bajo y la habilidad escriptoria pobre. Los escriptores con baja competencia escrituraria reciben otras denominaciones en la literatura científica, como *semialfabetizados* o *semicultos* (v. Petrucci 2000: 67) o *escritores inexpertos* (Blanche-Benveniste 1998).

gráfico, como sí lo estarían quienes se dedicaran profesionalmente a reproducir de forma rutinaria una práctica concreta (Oesterreicher 1994). Además, como señala Oesterreicher (2004), estos semicultos, ya sea por inseguridad o por desconocimiento, dejan traslucir en sus escritos rasgos de variación diastrática, diafásica y diatópica, difícilmente rastreables en textos de la distancia comunicativa o de manos competentes[5]. Para Ramírez Luengo, «la cercanía a la oralidad que identifica a la documentación generada por las manos inhábiles (...) permite demostrar y fechar la existencia de fenómenos de gran interés para el mejor conocimiento de su devenir histórico que en otros textos resultan difíciles de atestiguar» (2018: 254). Isasi Martínez y Enríquez Fernández añaden el valor que tienen estas escrituras *de manos poco duchas* para reflejar «rasgos idiolectales de los redactores» (2011: 422). En definitiva, tanto en el estudio de la historia social de la escritura como en el de la fonética histórica, el análisis de textos atribuidos a personas de baja competencia gráfica constituye «una vía de primer orden» para descubrir, describir y analizar fenómenos «de la población más humilde, algunos no documentados antes» (Almeida *et al.* 2021: 226).

3. EL ESTUDIO LINGÜÍSTICO DE LA DOCUMENTACIÓN DE BENEFICENCIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un repaso por los trabajos dedicados al estudio lingüístico de la documentación hallada en fondos de beneficencia nos permite apreciar que constituyen un material precioso para la descripción de la variedad concepcional del pasado de nuestra lengua.

Uno de los volúmenes que ha adquirido mayor relevancia en este ámbito es el estudio llevado a cabo por Sánchez-Prieto y Flores (2005), que aborda en profundidad el análisis de un corpus de notas de abandono y notas de entrega de la Inclusa de Madrid datados entre los siglos XVI y XVII, ofreciendo su contextualización para una historia de las mentalidades, la religiosidad, la toponimia y antroponimia del pasado menos documentado, además de presentar otras muestras de tipología textual vinculadas a la beneficencia. A este estudio se unen las contribuciones de Sánchez-Prieto y Vázquez Balonga (2017 y 2019), que a través del proyecto del Atlas Lingüístico Diacrónico e Interactivo de la Comunidad de Madrid (ALDICAM-CM), cuyo corpus tiene una «extensión [que] va de unas pocas palabras en las notas de abandono de niños conservadas en el fondo de la Inclusa a los varios folios de algunas piezas judiciales» (Sánchez-Prieto 2018: 71), contribuyen a la contextualización histórica y la constatación de variación lingüística en el habla de la región de Madrid entre los siglos XVI y XIX. La aportación principal de estas contribuciones científicas es la descripción de las características paleográficas de textos emanados de instituciones benéficas y elaborados por escriptores de diversa compe-

[5] Así lo demuestran, entre otros, López Mora (2024) y García Aguiar (2024).

tencia gráfica, así como el análisis sociolingüístico y discursivo de estas fuentes documentales. Nos interesa señalar la definición que hacen de estas escrituras como testimonios del «discurso de la caridad» (2017: 92-100), refiriéndose a toda *escritura de la supervivencia* que busque obtener el favor de su receptor haciendo uso de recursos lingüísticos como fórmulas de modestia y sumisión, elogios, intensificación y atenuación lingüísticas o diminutivos emotivos, entre otros. Otro aspecto destacable que aportan los autores vinculados a este proyecto es la propuesta de una tipología documental de la beneficencia. Así, en lo que concierne a la diversidad tipológica de la documentación que se puede encontrar en archivos e inclusas, Almeida *et al.* (2021: 218) señalan que «[la] variedad tipológica, (...) va desde los oficiales, de mano profesional, hasta los más humildes materializados en notas de abandono» y presentan de forma general la siguiente clasificación:

- Ámbito administrativo: despacho, informe, memorial, solicitud, oficio.
- Ámbito eclesiástico: certificados de bautismo, de defunción, de matrimonio, de buena conducta, de profesión.
- Ámbito notarial: inventario, testamento, codicilo.
- Ámbito económico: cuenta, recibo.
- Ámbito privado: carta privada, nota de abandono, solicitud de ayuda.

Para Almeida *et al.* (2021: 222), los testimonios de estos semianalfabetos funcionales y semianalfabetos clásicos, cuyo contacto con la escritura se da en situaciones excepcionales, permite localizar fenómenos como «el posible seseo, (...) el yeísmo, la anaptixis o la frecuente neutralización de líquidas» (2021: 226), que permiten afirmar la validez de estos testimonios para la profundización en el registro de cambios lingüísticos a nivel regional en la historia de la lengua.

Por otro lado, en esta misma línea, el trabajo de Menéndez Fernández (2021) profundiza en el análisis y la descripción pragmática de las cédulas o notas de abandono de expósitos asturianos datadas entre los siglos XVIII y XX, con especial interés en explorar la posibilidad de que estos textos reúnan características suficientes para constituir una tradición discursiva. Hasta este punto, admite no contar con suficientes datos como para afirmarlo, a falta de otros estudios dedicados al análisis detallado de los recursos lingüísticos empleados en esta escritura del abandono (Menéndez Fernández 2021: 884).

De los estudios mencionados que abordan un análisis lingüístico y pragmático de las notas de abandono (Sánchez-Prieto y Vázquez Balonga 2017, 2019; Menéndez Fernández 2024) se desprenden las siguientes características esenciales de esta práctica:

A) Empleo ocasional de la primera persona ficticia para lograr mayor implicación emocional del receptor.

B) Empleo de invocaciones y oraciones religiosas dirigidas a los santos, a Dios o a la

Virgen para la protección del niño que se entrega.

C) Acumulación de información por la falta de planificación o pericia escriptora, que Menéndez Fernández (2024: 875) denomina «sintaxis agregativa».

D) Inseguridad en el trazo de la escritura y escasa horizontalidad en las líneas.

E) Intención referente a uno o varios de los siguientes bloques temáticos[6]: informar sobre el estado de baptismo del niño[7], solicitar o informar del nombre que tiene la criatura, dar cuenta de la nobleza de los padres o de las circunstancias del abandono de la criatura, y dejar constancia de la intención de volver a por la criatura[8].

Por último, otra línea de estudio que toma la documentación benéfica como referencia es el estudio del léxico histórico a través de los inventarios de bienes y libros de matrícula en hospitales y centros de exposición infantil, a la manera de Torres Martínez (2015, 2019 y 2020), Menéndez Fernández (2021) y Vázquez Balonga (2017), cuyos trabajos se dedican a la observación y descripción de interferencias entre variedades lingüísticas o el análisis de las hablas regionales a través del registro de voces relacionadas con campos semánticos como la vestimenta, la religiosidad, los términos culinarios y la onomástica de estos testimonios.

4. LAS NOTAS DE ABANDONO DEL ADPM

Durante los siglos XVIII y XIX se regularizaron los procesos burocráticos y administrativos de las instituciones benéficas de Málaga, anteriormente regidas por el estamento eclesiástico, lo cual favoreció la conservación del aparato burocrático en lo que después serían los fondos archivísticos del ADPM. La documentación conservada en este archivo referente al Fondo de Beneficencia[9] se remonta al siglo XVII y abarca hasta principios del siglo XXI. Entre sus fondos se halla la documentación generada a partir de la intensa actividad benéfica que vivió la ciudad de Málaga en este período, fruto de una mentalidad religiosa cristiana y de una preocupación creciente por la pobreza infantil, que más adelante metamorfoseó en distintas iniciativas de caridad y beneficencia impulsadas por las administraciones provinciales y municipales, pasando a las instituciones más cercanas a nuestros días, que desempeñan una importante labor en la protección de los más necesitados (Pendón *et al.* 2006).

---

6 Para una propuesta de clasificación temática, v. Álvarez Santaló (1980: 189–260).

7 Y es que, como señala Martínez Fernández, en esta época se daba una «importancia sociológica del sacramento del bautismo, tanto como vía de aceptación social del niño expuesto [como] inicio de su salvación espiritual» (2024: 866).

8 Como anota Martínez Fernández (2024: 872) siguiendo a Álvarez Santaló (1980), estas promesas, aunque no siempre se cumplieron, podrían responder a la convicción de quienes emitían la nota de garantizar un mejor cuidado de los niños. Esta circunstancia también puede apreciarse en las notas de abandono y descripciones de cédulas no conservadas que, sin embargo, se transcribieron en los *Libros de Matrícula* de la Casa de Expósitos (ADPM, Fondo de Beneficencia).

9 Para más información sobre el Fondo de Beneficencia del ADPM, v. Guerrero González (2024, en prensa).

En la época que nos ocupa, fueron principales en esta intensa actividad instituciones como las de los Niños Doctrinos de la Providencia, las Hijuelas de Antequera, Ronda, Marbella y Vélez-Málaga, la Casa de Mendicidad y Socorro, la Casa de Misericordia y el Hospital de la Santa Caridad: San Juan de Dios. Entre los documentos de todas estas instituciones, además de textos de carácter legislativo, eclesiástico o notarial, encontramos tipologías textuales de naturaleza privada o semipública, como cartas de prohijación, notas de entrega y notas de abandono.

En el caso de las notas de abandono que nos ocupan, si bien no fueron concebidas para ser conservadas, sino que tenían una naturaleza efímera y fueron producidas con el propósito concreto de servir de aviso acerca del nombre y el estado de bautismo de las criaturas que eran entregadas a la institución sanitaria o religiosa para que se encargaran de su cuidado, en algunos casos felices encontramos el accidental testimonio escrito conservado entre las páginas de los libros de matrícula o libros de expósitos. Así, a pesar de su fragilidad material –en muchas ocasiones, se han encontrado notas que consisten en un trozo de papel o lienzo que se encuentra en malas condiciones–, de su brevedad y de la dificultad que representa su datación, consideramos que resultan especialmente valiosas para acercarnos a estos grupos sociales infrarrepresentados en la historia de la lengua española y para profundizar en aspectos como el grado de alfabetización y el nivel escriturario de las clases más humildes, muy poco conocidos hasta el momento.

5. EDICIÓN DEL CORPUS DOCUMENTAL: LAS NOTAS DE ABANDONO DEL ADPM (SIGLO XVIII)

El corpus que a continuación presentamos está compuesto por once notas de abandono o cédulas que acompañaban a niños entregados a la beneficencia perteneciente al Hospital de San José, llamado Casa de Expósitos, conservadas en los ya mencionados Fondos de Beneficencia del ADPM[10]. Los documentos han sido transcritos siguiendo los criterios de edición[11] de la red CHARTA (Corpus Hispánico y Americano en Red: Textos Antiguos), y los ofrecemos aquí en una triple presentación: paleográfica, crítica y facsimilar.

5.1. Documento 1

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 169v y 170r
s.f. [1755 junio 3] (s.l. [Málaga])

[10] Para una descripción de las características lingüísticas y escriturarias de este corpus documental, v. Guerrero González (2024, en prensa).

[11] Se pueden consultar en <https://www.redcharta.es/criterios-de-edicion/>.

Nota de abandono que acompaña a una niña, donde se indica que no va bautizada y se pide que la bauticen
Papel verjurado
Buen estado de conservación
Transcripción paleográfica {h1r} [*cruz*] {1} esa Niña no ba C{2}ristia y Se lea a de {3} poner Ysabel {4} ysaCa ynes Cui{5}den della que en {6} casandoseyran por {7} ella malaga [*rúbrica*]
Presentación crítica {h1r} {1} Esa niña no ba c{2}ristia y se le á de {3} poner Isabel {4} Isaca Inés. Cui{5}den d'ella, que, en {6} casándose, irán por {7} ella. Málaga.

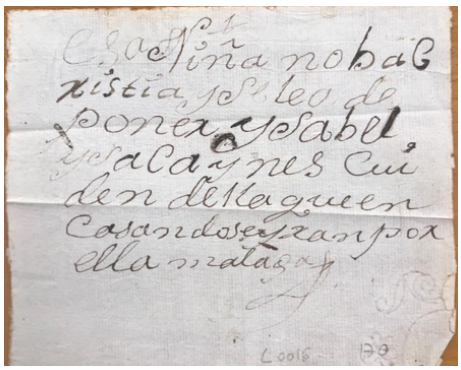


Imagen 1. Nota de abandono (documento 1)

5.2. Documento 2

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 169v y 170r
s.f. [1755 junio 7] (s.l. [Málaga])
Nota de abandono que acompaña a una niña donde se indica que no va bautizada, se pide que la bauticen y se anuncia la intención de recogida
Papel
Estado de conservación regular
Transcripción paleográfica {h1r} [*cruz*] {1} Esa niña ba sin critianar que anasido {2} oy que le ponga getrues, y que su; {3} padre la quiere sacar en toldo; {4} tienpo porque ahora no ay o;{5}casion para sacarla [*rúbrica*]
Presentación crítica {h1r} {1} Esa niña ba sin critianar, que á nasido {2} oy. Que le ponga Getrúes, y que su {3} padre la quiere sacar en toldo {4} tiempo porque ahora no ay o{5}casión para sacarla.

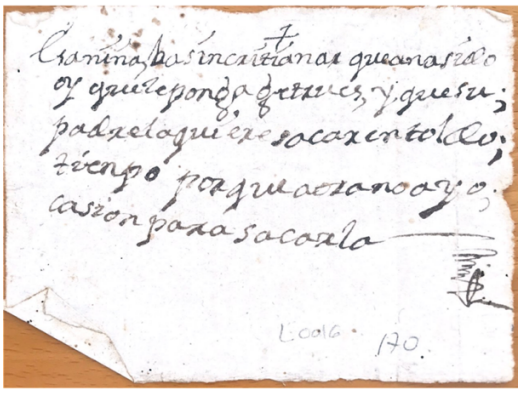


Imagen 2. Nota de abandono (documento 2)

5.3. Documento 3

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 39v y 40r
s.f. (s.l. [Málaga])
Nota de abandono donde se informa del bautismo de la criatura y de su nombre
Papel
Buen estado de conservación
Transcripción paleográfica {h 1r} [*cruz*] {1} Una Mu Jer le {2} echo elagua se {3} llama ana Jose {4} [* * *] [*roto*]
Presentación crítica {h 1r} {1} Una mujer le {2} echó el agua. Se {3} llama Ana José. {4} <...>.

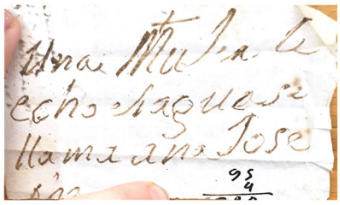


Imagen 3. Nota de abandono (documento 3)

5.4. Documento 4

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 71v y 72r
s.a. octubre 30 (s.l. [Málaga])
Nota de abandono que acompaña a niño, donde se informa del día de su nacimiento, del nombre que se le pondrá y se expresa el deseo de su recogida
Papel
Estado de conservación medio

Transcripción paleográfica {h 1r} [*cruz*] {1} a 30 del mes de otubre nacio este {2} niño y se lepon dra Francisco y el {3} santo del dia porque este niño {4} se sacara con la ayuda de dios
Presentación crítica {h 1r} {1} A 30 del mes de otubre nació este {2} niño, y se le pondrá Francisco y el {3} santo del día, porque este niño {4} se sacará con la ayuda de Dios.

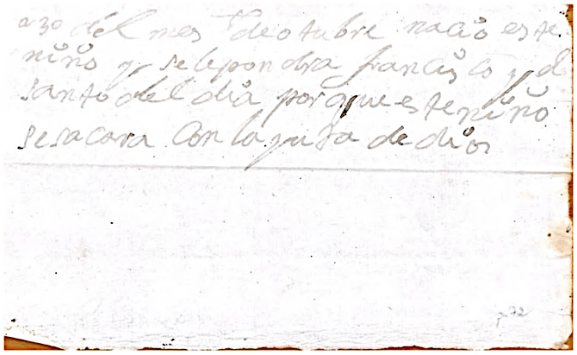


Imagen 4. Nota de abandono (documento 4)

5.5. Documento 5

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre folios 79v y 80r
s.f. ([1752 julio 26]) (s.l. [Málaga])
Nota de abandono que acompaña a una niña, donde se indica que va bautizada y su nombre
Papel verjurado
Mal estado de conservación
Transcripción paleográfica {h 1r} {1} [*cruz*] con neecidad {2} [*roto*] baptiso [*tachado*] y puso los {2} [*roto*]mbres de Maria Jo{3} **pha Fran<cisca> de Paula
Presentación crítica {h 1r} {1} Con neecidad {2} <...> baptiso <...>. Y puso los {2} <...> <no>mbres de María Jo{3}<se>fa Francisca de Paula.

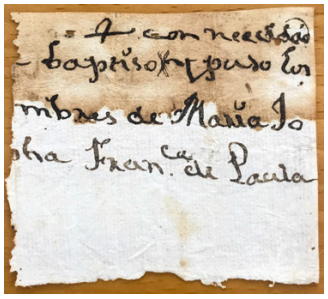


Imagen 5. Nota de abandono (documento 6)

5.6. Documento 6

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 116r y 115v
s.f. (s.l. [Málaga])
Cédula muy breve que acompaña a niño, donde se informa de que no está bautizado
Papel
Buen estado de conservación
Transcripción paleográfica {h 1r} {1} no esta cristiano
Presentación crítica {h 1r} {1} No está cristiano.

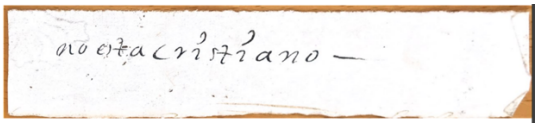


Imagen 6. Nota de abandono (documento 7)

5.7. Documento 7

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 120r y 119v
s.f. (s.l. [Málaga])
Cédula muy breve que acompaña a niño, donde se informa de la hora y del día de su nacimiento
Papel
Estado de conservación medio
Transcripción paleográfica {h 1r} [*cruz*] {1} nasio oy dia ocho de di{2}cienbre alas quatro {3} de la mañana
Presentación crítica {h 1r} [*cruz*] {1} Nasió oy, día ocho de di{2}ciembre, a las cuatro {3} de la mañana.

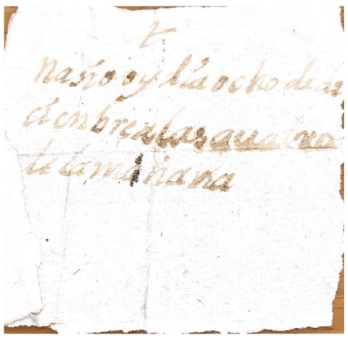


Imagen 7. Nota de abandono (documento 7)

5.8. Documento 8

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 147v y 148r
s.a. [1754] noviembre 18 (Málaga)
Nota de abandono donde se indican los nombres que se han de poner, según el sexo del bebé. Por el vuelto, nota de entrega de la nota de abandono, encontrada el día 15 de noviembre junto a la catedral de Málaga.
Papel
Mal estado de conservación
Transcripción paleográfica {h 1r} [*cruz*] {1} Señor aMinis trador porlosdolores {2} de Mariaia Santi Sima pido i Suplico se {3} me pongan dichos nonbres Sifuere [* * *] {4} baron Joseh mariano Joaquin [*roto*] {5}bra andrea Maria Joaquina [* * *] [*roto*] {6} a Si por SicaSo la brebedad no da lugar a des***{7}guir los nonbres Cari da Con migo que aunqu* {8} infelis Soi depadres nobles {h 1v} [*cruz*] {1} Digo Yo q<ue> abiendome ay[*sobrescrito*: ll]ado el Jueves dia 15 de Nobiembre {2} alas sincoy media me alle Junto a la obra de la S<anta> Yglecia {3} Catedral desta Ciudad este papel y cau sandoseme escrupulo {4} [*roto*] [* * *] lo *ontenido en el lo remito donde e entregadolo oy Do{5} [*roto*]**ng* *ía 18 del Dicho mes et<cetera> [*rúbrica*]
Presentación crítica {h 1r} [*cruz*] {1} Señor aministrador, por los dolores {2} de Maríaia Santísima pido y suplico se {3} me pongan dichos nombres: si fuere <...> {4} barón, José Mariano Joaquín <...> {5} bra Andrea María Joaquina <...> {6} a Si por si caso la brebedad no da lugar a des*tin*{7}guir los nombres, caridá conmigo, que, aunqu<e> {8} infelís, soy de padres nobles. {h 1v} {1} Digo yo que, abiéndome allado el jueves día 15 de nobiembre {2} a las sinco y media, me allé junto a la obra de la santa iglecia {3} catedral d'esta ciudad este papel, y, causándoseme escrúpulo {4} <...>lo <c>ontenido en él, lo remito donde é entregadolo oy, do{5}<mi>ng<o> <d>ía 18 del dicho mes, etcétera.

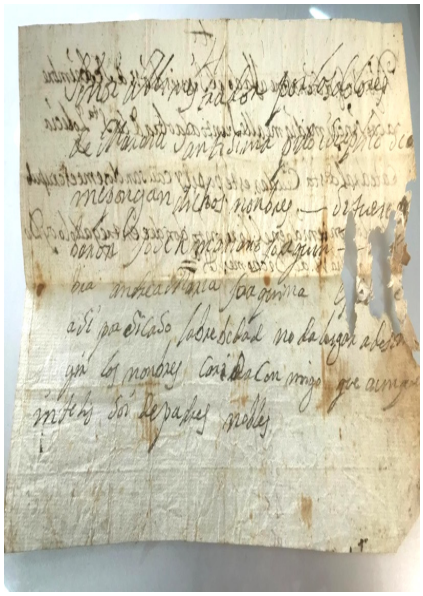


Imagen 8. Nota de abandono (documento 8)

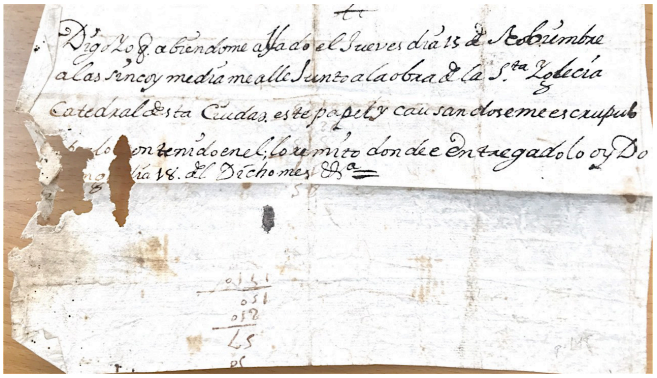


Imagen 9. Nota de entrega (documento 8)

5.9. Documento 9

ADPM, Fondo Beneficencia, L 0016, papel suelto entre 154v y 155r
s.f. (s.l. [Málaga])
Nota de abandono que acompaña a una niña, indicando el nombre que se le ha de poner
Papel
Estado de conservación medio
Transcripción paleográfica {h 1r} [*cruz*] {1} Se le pondra Maria Josepha {2} delos Dolores
Presentación crítica {h 1r} {1} Se le pondrá María Josefa {2} de los Dolores.



Imagen 10. Nota de abandono (documento 9)

5.10. Documento 10

ADPM, Fondo Beneficencia, L0017, papel suelto entre 116v y 117r
s.a. [1756-1769], agosto s.d. ([Málaga])
Nota de abandono y fe de bautismo de una niña, donde se da razón de su nombre, del de sus padres y de sus oficios
Papel
Estado de conservación medio

Transcripción paleográfica

{h 1r} [*cruz*] {1} [*mano 1*] esta nina Se llama Augustina J<ose>pha Panttaleona {2} es hija de Padres conosidos y buenos quepor Sumucha {3} Pobresa Seâ âefecstuado esto; esta Bapttisada en {4} la Parroquiál de S<eñor> S<an> Juan nasio el dia 27 {5} del mes de Julio proxime pasado Se hiso christia{6}na el dia 15 de este presentte mes de Agosto; Sus {7} Padres estan âusenttes, y es hija de Mattrimonio {8} et<cetera>

{h 1v} [*cruz*] {1} [*mano 2*] La nina dela buelta esta baptissada enesta Parroquia de S<eñor> S<an> Juan y es {2} hija lex<itima> de Juan Maquiera, y de Rosalia Lopes su muger Vezinos de esta Ciu<dad> {3} fue su padrino D<on> Agustin Sumaque y por estar ausente lo tubo D<oña> Josepha de Ar{4}Jona Vezina de d<ic>ha Ciu<dad> [*firma*: Sejudo] [*rúbrica*]

{5} [*mano 3*] Vive el Padre en la Carreteria en la Casa p<ro>simà del apargatero, q<ue> está {6} frente del Sastre, en las casas nuebas frente a la Calleja del Cobertiso {7} la Madre Se llama Fran<cisca> Capote, Soltera, Vive en la C<alle> dela Jara Barrio {8} dela Trinidad, Casa de Ju<an> de Espinal, deel Campo {9} Y aSiste en el Huerto dela Yedra enla Agual medina

Presentación crítica

{h 1r} {1} Esta niña se llama Augustina Josefa Pantaleona. {2} Es hija de padres conosidos y buenos, que, por su mucha {3} pobresa, se á aefecstuado esto. Está baptisada en {4} la parroquial de señor San Juan. Nasió el día 27 {5} del mes de julio próxime pasado. Se hiso cristia{6}na el día 15 de este presente mes de agosto. Sus {7} padres están ausentes, y es hija de matrimonio, {8} etcétera.

{h 1v} {1} La niña de la buelta está baptisada en esta parroquia de señor San Juan y es {2} hija lexítima de Juan Maquiera y de Rosalía Lopes, su muger, vezinos de esta ciudad. {3} Fue su padrino don Agustín Sumaque, y, por estar ausente, lo tubo doña Josefa de Ar{4}jona, vezina de dicha ciudad. Sejudo.

{5} Vive el padre en la Carretería, en la casa prósima del apargatero, que está {6} frente del sastre, en las casas nuebas frente a la calleja del Cobertiso. {7} La madre se llama Francisca Capote, soltera. Vive en la calle de la Jara, barrio {8} de la Trinidad, casa de Juan de Espinal del Campo. {9} Y asiste en el huerto de la Yedra, en la Agualmedina.

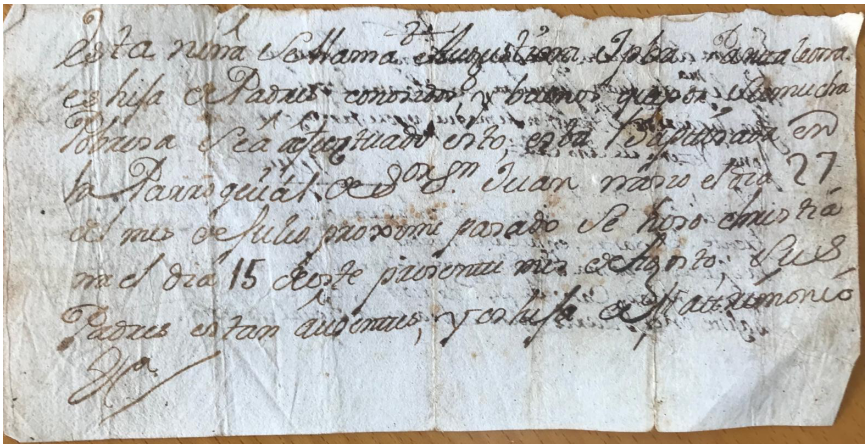


Imagen 11. Nota de abandono y fe de bautismo (documento 10r)

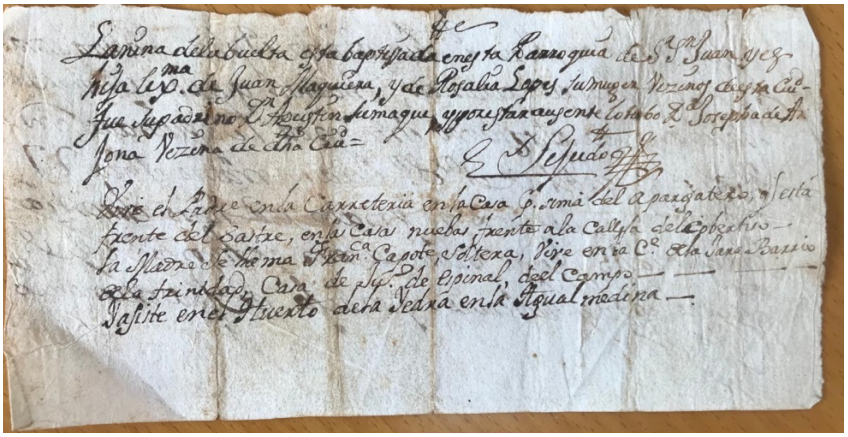


Imagen 12. Nota de abandono y fe de bautismo (documento 10v)

5.11. Documento 11

ADPM, Fondo Beneficencia, L0017, papel suelto entre 157v y 158r
s.f. (s.l.)
Cédula muy breve que acompaña a niño, donde se informa sobre el estado de bautismo de la criatura
Papel
Estado de conservación medio
Transcripción paleográfica {h 1r} [*cruz*] {1} Señor aministrador ese {2} infante esta moro
Presentación crítica {h 1r} [*cruz*] {1} Señor aministrador: Ese {2} infante está moro.

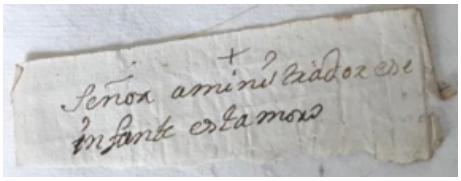


Imagen 13. Nota de abandono (documento 11)

6. NOTAS FINALES

A partir de la edición de un corpus de notas de abandono datadas en el siglo XVIII y localizadas en los Fondos de Beneficencia del Archivo General de la Diputación Provincial de Málaga, hemos pretendido ofrecer a la comunidad investigadora el acceso a fuentes documentales escasamente explotadas en los estudios más tradicionales sobre la diacronía del español. El estudio de este tipo de textos, redactados por manos inhábiles, no solo nos permite conocer

mejor los usos escriturarios de estos grupos sociales, que habitualmente dejan traslucir en sus escritos rasgos universalmente asociados a la inmediatez comunicativa, sino también acercarnos a los contextos vitales, sociales e históricos de personas que, si no fuera por las difíciles circunstancias que tuvieron que atravesar, no habrían dejado otra huella en la historia, salvo la que se deduce del estudio de estas valiosas *escrituras extraordinarias*.

BIBLIOGRAFÍA

Almeida Cabrejas, Belén. 2014. Scriptores con bajo y medio nivel socioeducacional en documentos del siglo XIX del Archivo Municipal de Alcalá de Henares: acercamiento a sus usos gráficos. *Estudios sobre la historia de los usos gráficos en español,* ed. por Rocío Díaz Moreno y Belén Almeida Cabrejas, 167-210. Lugo: Axac.

Almeida Cabrejas, Belén. 2017. Mujeres que escriben y sistema(s) gráfico(s) en el siglo XVI: acercamiento desde un corpus de cartas. «Cansada tendré a Vuestra excelencia con tan larga carta». *Estudios sobre aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500–1900)*, ed. por Belén Almeida, Rocío Díaz y Carmen Fernández, 9-53. Lugo: Axac.

Almeida Cabrejas, Belén. 2019. La historia de la lengua desde la perspectiva de la edición de textos: reflexiones sobre el valor de los textos escritos por no profesionales. *Reescribiendo la historia de la lengua española a partir de la edición de documentos*, ed. por Elena Díez del Corral Areta y Mónica Castillo Lluch, 445-470. Berna: Peter Lang.

Almeida Cabrejas, Belén; Díaz Moreno, Rocío; y Fernández López, María del Carmen (eds.). 2017. *Cansada tendré a vuestra excelencia con tan larga carta. Estudios sobre aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500-1900)*. Lugo: Axac.

Almeida Cabrejas, Belén; Díaz Moreno, Rocío; González de la Peña, María del Val; Sánchez-Prieto Borja, Pedr; y Vázquez Balonga, Delfina. 2021. Capítulo 3. La lengua de Madrid en los siglos XVIII y XIX. *La lengua de Madrid a lo largo del tiempo*, ed. por Pedro Sánchez-Prieto Borja, María Jesús Torrens Álvarez y Delfina Vázquez Balonga, 87-194. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Almeida Cabrejas, Belén; Pichel, Ricardo; y Vázquez Balonga, Delfina (eds.). 2022. *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*. Madrid: Sílex.

Álvarez Santaló, León Carlos. 1980. *Marginación social y mentalidad en Andalucía Occidental, expósitos en Sevilla (1613-1910)*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Blanche Benveniste, Claire. 1998. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Castillo Gómez, Antonio (ed.). 2001. *Cultura escrita y clases subalternas: una mirada española.* Ioartzun: Sendoa.

Del Rey Quesada, Santiago. 2021. Lo marcado y lo no marcado en la cadena de variedades: apuntes para una nueva propuesta. *Was bleibt von kommunikativer Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte sprachlicher Variation,* ed. por Teresa Gruber, Klaus Grübl y Thomas Scharinger, 199-232. Tübingen: Narr.

Fernández Alcaide, Marta. 2022. Escritura femenina cotidiana en el Marquesado de la Motilla (Córdoba, siglo XVIII). *Revista Internacional de lingüística iberoamericana*, 39 (2): 73-95.

García Aguiar, Livia C. 2024. «Havemo quedado sin nada»: prácticas escriptorias y rasgos de variación en cartas femeninas de petición a la Catedral de Málaga (s. XIXI). *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, n.º extraordinario (2): 29-43. https://doi.org/10.25115/alabe2.9855

Garrido Martín, Blanca y Martín Aizpuru, Leyre. 2022. *Escritura femenina en el ámbito hispánico: enfoques para su estudio lingüístico y textual*. Número monográfico en *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 39 (1).

Garrido Martín, Blanca y Martín Aizpuru, Leyre. 2023. *Escritura femenina en el ámbito hispánico: enfoques para su estudio lingüístico y textual II*. Número monográfico en *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 41 (1).

Guerrero González, Soledad. (En prensa) 2024. El Fondo de Beneficencia en el Archivo de la Diputación Provincial de Málaga. Aproximación al estudio lingüístico de notas de abandono en la Casa de Expósitos (siglo XVIII).

Isasi Martínez, Carmen y Enríquez Fernández, Javier. 2011. El castellano en documentos del siglo XIX: testimonios de manos inhábiles. *Moenia*, 17: 421-434.

Koch, Peter y Oesterreicher, Wulf. 1985. Sprache der Nähe-Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. *Romanistisches Jahrbuch*, 36: 15-43.

Koch, Peter y Oesterreicher, Wulf. 2007 [1990]: *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos. (Versión española de Araceli López Serena).

López Mora, Pilar. 2024. Escritura epistolar y rasgos de oralidad concepcional: cartas dirigidas al conde de Luque desde la provincia de Málaga en las primeras décadas del s. XIX. *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, n.º extraordinario 2: 29-43. https://doi.org/10.25115/alabe2.9856

Marquilhas, Rita. 2000. *A Faculdade das Letras. Leitura e escrita em Portugal no séc. XVII.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Menéndez Fernández, Claudia Elena. 2021. Análisis discursivo de las cédulas de los expósitos del Hospicio de Oviedo (1752-1782). *Zeitschrift Romanische Philologie,* 137 (3): 860-887. https://doi.org/10.1515/zrp-2021-0032

Menéndez Fernández, Claudia Elena. 2024. Notas sobre el léxico de la ropa en la documentación del Hospicio de Oviedo (ss. XVIII-XIX): interferencias entre asturiano y castellano. *Actas del XII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. León, 16 al 19 de mayo de 2022*, ed. por Alejandro Junquera, María Cristina Egido y José Ramón Morala, 703-715. León: Universidad de León.

Octavio de Toledo y Huerta, Álvaro. 2019. Sintaxis de la prosa del instante: la lengua de una tradición efímera en los albores del siglo XIX. *Anuari De Filologia. Estudis De Lingüística*, 9: 91–144.

Oesterreicher, Wulf. 1994. El español en textos escritos por semicultos. Competencia escrita de impronta oral en la historiografía indiana. *El español de América en el siglo XVI. Actas del Simposio del Instituto Ibero-Americano de Berlín, 23-24 de abril de 1992*, ed. por Jens Lüdtke, 155-190. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Oesterreicher, Wulf. 2004. Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. *Historia de la lengua española*, ed. por Rafael Cano Aguilar, 729-770. Barcelona: Ariel.

Pendón Muñoz, Salvador; Centeno López, Fernando; Pajares Ladrero, Felipe; Rubio Jiménez, Pilar; y Zamora Fernández, Ana. 2006. *El Archivo de la Diputación de Málaga: La memoria histórica, 170 años de la Diputación*. Málaga: Archivo Provincial de Málaga, Área de Cultura y Educación.

Petrucci, Armando. 2000. Escrituras marginales y escribientes subalternos. *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7: 67-75.

Petrucci, Armando. 2019. *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersand.

Ramírez Luengo, José Luis. 2018. Manos inhábiles e historia del español de América: un ejemplo de la Nicaragua dieciochesca. *Anuario de letras. Lingüística y filología*, 6 (1): 251-276. https://doi.org/10.19130/iifl.adel.6.1.2018.1483

Sánchez-Prieto Borja, Pedro y Flores Ramírez, Ana. 2005. *Textos para la historia del español IV. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro y Vázquez Balonga, Delfina. 2017. Hacia un corpus de beneficencia en Madrid (siglos XVI-XIX). *Scriptum digital. Revista de corpus diacrònics i edició digital en Llengües iberoromàniques*, 6: 83-103.https://raco.cat/index.php/scriptumdigital/article/view/32926155

Sánchez-Prieto Borja, Pedro. 2018. El corpus ALDICAM-CM: geografía lingüística diacrónica de la Comunidad de Madrid. *CHIMERA: Romance Corpora and Linguistic Studies*, 5 (1): 69-75

Sánchez-Prieto Borja, Pedro y Vázquez Balonga, Delfina. 2019. *La beneficencia madrileña. Lengua y discurso en los documentos de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Ediciones Complutense.

Tabernero Sala, Cristina. 2023. La escritura femenina de mano inhábil en la correspondencia de los siglos XVII y XVII. *Scripta manent. Historia del español, documentación archivística y humanidades* digitales. *Diacronía del español y documentación histórica*, ed. por Miguel Calderón e Inmaculada González Sopeña, 633-657. Lausana: Peter Lang.

Tabernero Sala, Cristina y Usunáriz Garayoa, Jesús María (eds). 2022. *Universos discursivos femeninos en la España moderna y contemporánea (siglos XVI-XIX)*. Toulouse: Presses universitaires du Midi: Université Toulouse-Jean Jaurès.

Torres Martínez, Marta. 2015. Sobre el léxico religioso documentado en un inventario de beneficencia giennense (siglo XIX). *Estudios de Lexicografía 7*: 49-78.

Torres Martínez, Marta. 2019. Léxico de la vestimenta de expósitos giennenses (finales siglo XVIII). *Philologia Hispalensis,* 33 (2): 31-44.

Torres Martínez, Marta. 2020. En la despensa del hospital: léxico de cocina en un inventario de beneficencia (Jaén, 1869). *Estudios de Lingüística del Español,* 42: 133-152.

Vázquez Balonga, Delfina. 2017. El léxico de la vestimenta de recién nacidos a finales del siglo XVIII. Estudio de un libro de expósitos del hospital de Santa Cruz (Toledo). *Tenera Experientia. Miradas jóvenes a la Historiografía y la historia de la Lengua Española*, ed. por Jaime González Gómez, Víctor Lara Bermejo y Olga León Zurdo, 217-224. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

UN RETRATO DE LA MUJER MALAGUEÑA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA PRENSA: NOTICIAS, SUCESOS Y PUBLICIDAD

SALVADOR PELÁEZ SANTAMARÍA

El siglo XIX fue un periodo crucial para la visibilidad de las mujeres en la sociedad española. Durante este tiempo, se abrió un espacio propio para ellas y se desarrolló un nuevo tipo de publicación: la prensa femenina. A través de las obras y de los artículos escritos por mujeres, podemos entender mejor la realidad de su situación y seguir la evolución de su lucha hasta la actualidad. Sabemos que durante esta centuria se incrementó la tasa de alfabetismo y muchas mujeres comenzaron a formarse, especialmente en el mandato de Isabel II. También, a medida que avanzaban los años, se produjeron avances significativos en la integración de las mujeres en la sociedad liberal, y la prensa desempeñó un papel fundamental en este proceso con la creación de secciones y revistas especializadas. Pero, ¿qué sucedía en los periódicos generalistas? ¿Qué imagen daban de la mujer del siglo XIX? En este trabajo de investigación analizaremos de qué forma eran (re)tratadas las mujeres coetáneas para comprobar o no si seguían los cánones establecidos por la sociedad decimonónica.

1. INTRODUCCIÓN

Al sumergirme en la bibliografía sobre la mujer y la prensa en el siglo XIX, me llamó especialmente la atención la introducción del artículo de Graciela Batticuore (2016) titulado «La lectora de periódicos». En él menciona un cuadro del pintor argentino Prilidiano Pueyrredón, *Familia de Don Pedro Bernal y una criada*. En esta obra, un hombre de edad avanzada, seguramente el cabeza de familia, lee un periódico mientras el resto de la familia lo escucha. A la derecha del cuadro, se encuentra una criada. Batticuore resalta la importancia de este personaje porque probablemente no sabe leer y el acceso a la lectura del periódico por ella misma segu-

ramente fuera un lujo que ella no se podría permitir. Sin embargo, no podemos ignorar que la cultura impresa y las noticias son parte del entorno cotidiano de esta joven, y es muy probable que esté acostumbrada a escuchar los comentarios, quejas, opiniones, del señor de la casa al enterarse de las novedades políticas, comerciales, los sucesos y eventos de la ciudad. De este modo, podríamos afirmar que las mujeres de la familia de don Pedro Bernal no estarían completamente ajenas a la prensa, aunque ellas no fueran lectoras propiamente dichas. De alguna u otra forma están al tanto de las noticias que los periódicos ofrecen día tras día, especialmente a medida que avanza el siglo XIX, y los escritores y editores de la prensa escrita, probablemente tuvieran en cuenta esta situación y la reflejaran en sus diarios, bien a través de artículos publicitarios o de noticias interesantes para ellas, según su punto de vista, claro está.

En esta misma línea, son interesantes las aportaciones de Mckenzie (2005) y Chartier (1994). El primero de ellos, en *Bibliografía y sociología de los textos*, sostiene que existen causas, relaciones humanas y normas que regulan la producción, emisión y recepción de los textos, y la significación de los mismos solo estará en la interrelación de todo el proceso. Por su parte, Chartier sostiene que la realidad siempre está construida «por y en el lenguaje», y que las «representaciones simbólicas colectivas se imponen en la sociedad a través de las categorías establecidas por grupos sociales que dirigen los discursos». Así, cuando el escritor o el editor elige un contenido, ya hay una idea preconcebida de los conocimientos y objetivos del lector. Por lo tanto, el lector adopta ciertas costumbres a la hora de leer, gustos y preferencias, y, aunque goza de cierto grado de autonomía, no puede liberarse por completo de la presión que impone la «materialidad» del texto. Como consecuencia, el sujeto se convierte en parte de una comunidad de interpretación donde comparte comportamientos y representaciones con otros individuos (Cavallo y Chartier, 2001: 17). Esta representación queda plasmada en los textos, en el caso que nos ocupa, en la prensa.

Como consecuencia de este punto de vista podemos distinguir entre un lector real y otro implícito. El primero es el que lee desde su propia particularidad y condiciones socioculturales y el segundo, el ideal o implícito, es una figura, una imagen, un arquetipo para la elaboración del discurso que se hace desde el concepto que el periodista o el editor tiene del lector real. Es este segundo tipo de lector el que nos interesa para este artículo. A través de la lectora implícita podremos comprender cómo veían los escritores de los diarios malagueños del siglo XIX a la mujer malagueña y aproximarnos al papel que a estas les había otorgado la sociedad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación tiene como objetivo conocer y saber comprender la realidad de la mujer en el siglo XIX y el contexto histórico en el que se movían. Además, hemos querido

describir y analizar de qué forma quedan representadas las mujeres en las cabeceras analizadas y valorar los avances (si existieran) en cuestión de género en la prensa malagueña decimonónica. Se trata, pues, de aportar nuevos datos a la realidad sociolingüística del español del siglo XIX.

Para la consecución de dichos objetivos hemos seguido la siguiente metodología: tras presentar el punto de partida explicado en el apartado anterior, hemos procedido a la localización de las fuentes documentales. Para ello, hemos usado el corpus documental alojado en CODEMA19, fruto del proyecto de investigación Lengua, Cultura y Sociedad en la Málaga del siglo XIX, del Archivo Municipal de Málaga, del Archivo Museo Unicaja de Costumbres y Artes Populares y del Archivo Narciso Díaz de Escovar.

Hemos analizado 5 cabeceras (*Atalaya Patriótico de Málaga, Diario Mercantil de Málaga, Boletín de la puntualidad, El Mediodía* y *El Avisador Malagueño*) y un total de 38 ejemplares completos, entre los años 1809 y 1881. Hemos tratado periódicos de distinta índole, ideología y fechas con la finalidad de tener una visión más global. Tras la localización de las fuentes, hemos procedido al tratamiento informático. Para ello, hemos utilizado el lenguaje XML (eXtensible Markup Language), adaptando los estándares de codificación del consorcio TEI (http://www.tei-c.org/index.xml) para la edición de textos en formato digital a las normas de la red CHARTA (Criterios de edición de documentos hispánicos [Criterios de edición de documentos hispánicos (Orígenes – s (cbaul-cdnwnd.com]). A continuación, hemos importado los archivos a la plataforma TEITOK, donde hemos añadido algunas correcciones manuales y anotaciones automáticas para que el texto quede *tokenizado*, las grafías modernizadas y cada *token* ha recibido una lematización y notación morfosintáctica. Como resultado, hemos obtenido unos modelos de textos actualizados y estandarizados listos para su estudio. Presentamos unas imágenes como prueba del resultado final:

Summary	Cabecera del periódico "Boquerones".
Repository	Archivo del Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares
Identifier	26862
Typology	Otros
Date	1880/08/01
Place	Málaga
Province	Málaga
Country	España

Imagen 1. Cabecera

Text: Normalized form | Paleographic form | Full form - Show: Colors | Formatting | <lb> | Images

UNA PESETA AL MES EN MÁLAGA. 4 PESETAS EL TRIMESTRE FUERA. ANUNCIOS GRATIS PARA LOS SUSCRITORES. REGALOS MENSUALES. Oficinas: calle de los Frailes número. 3. Año I.
[título: ¡BOQUERONES!]
PERIÓDICO DE PRIMERA NECESIDAD. Málaga 1.° de Agosto de 1880. EN PREGON TODAS LAS SEMANAS. CARICATURAS, PROSA, VERSO. ARTÍCULOS DE MALAS COSTUMBRES. [en.: CHIC, SPRIT, SPORT.] MORALLA Y PESCADO RÉCTO. Oficinas: calle de los Frailes número 3. 9.° pregon.



Imagen 2. Texto paleográfico

Text: Normalized form | Paleographic form | Full form - Show: Colors | Formatting | <lb> | Images

UNA PESETA AL MES EN MÁLAGA. 4 PESETAS EL TRIMESTRE FUERA. ANUNCIOS GRATIS PARA LOS SUSCRITORES. REGALOS MENSUALES. Oficinas: calle de los Frailes, número 3. Año I.
¡BOQUERONES!
PERIÓDICO DE PRIMERA NECESIDAD. Málaga 1.° de Agosto de 1880. EN PREGÓN TODAS LAS SEMANAS. CARICATURAS, PROSA, VERSO. ARTÍCULOS DE MALAS COSTUMBRES. [en.: CHIC, SPRIT, SPORT.] MORALLA Y PESCADO RECTO. Oficinas: calle de los Frailes, número 3. 9.° pregón.



Imagen 3. Texto formalizado con imagen de la cabecera del periódico

UNA PESETA AL MES EN MÁLAGA. 4 PESETAS EL TRIMESTRE FUERA. ANUNCIOS GRATIS PARA LOS SUSCRITORES. REGALOS MENSUALES. Oficinas: calle de los Frailes número. 3. Año I.
[título: ¡BOQUERONES!]
PERIÓDICO DE PRIMERA NECESIDAD. Málaga 1.° de Agosto de 1880. EN PREGON TODAS LAS SEMANAS. CARICATURAS, PROSA, VERSO. ARTÍCULOS DE MALAS COSTUMBRES. [en.: CHIC, SPRIT, SPORT.] MORALLA Y PESCADO RÉCTO. Oficinas: calle de los Frailes número 3. 9.° pregon.



Imagen 4. Texto con la forma completa con imagen

Una vez que hemos conseguido las muestras listas para su estudio, hemos pasado a la contextualización de la investigación y al análisis de las fuentes para conocer cómo queda retratada la mujer en la prensa malagueña del siglo XIX. Tras el análisis, hemos procedido con las conclusiones.

3. EL CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. El contexto histórico

Los comienzos del siglo XIX fueron complicados, no solo en Málaga, sino en todo el país. La contienda con nuestros vecinos del norte y sus efectos, entre otros factores, provocaron un colapso económico que afectó a todos los sectores productivos. Sin embargo, con la llegada del liberalismo tras la regencia de Fernando VII, Málaga comenzó a experimentar un notable desarrollo, caracterizado por la implementación de nuevos proyectos y la llegada de inversiones externas que revitalizaron la economía. Este renacer tuvo un impacto positivo en los ámbitos político, social y cultural de la ciudad, permitiendo que el comercio superara las dificultades de la primera parte del siglo (Arcas y García, 1984: 656; Fernández y Matés-Barco, 2019: 12; Barrionuevo, 2020: 2).

Los principios de la industria de la siderurgia no fueron sencillos, pues muchos emprendedores iniciales abandonaron la industria al no obtener los resultados esperados. Sin embargo, algunos perseveraron, entre ellos, Manuel Agustín Heredia (Muñoz, 2006). Su tesón y el «viento favorable» de la guerra civil que se estaba propagando por el norte del país, que provocó el cierre de las fábricas de Vizcaya, favorecieron la expansión de la industria siderúrgica en la capital. Esta situación favoreció la venta de productos elaborados y la gestión comercial, sosteniendo una gran cota productiva destinada en toda España. La industria textil también fue impulsada y administrada por la familia Heredia, en colaboración con los Loring y los Larios, de tal modo que durante los años 60 esta industria alcanzó una gran productividad y contaba con numerosos talleres que la abastecían (Albuera, 1998).

A pesar del periodo de bienestar económico, no hay que obviar que también hubo numerosas dificultades. Entre los aspectos negativos se encontraban el déficit de infraestructuras esenciales, como la finalización del puerto y otra serie de obras claves para el desarrollo de la ciudad; la dependencia de los agricultores de créditos abusivos por parte de los comerciantes, que provocó la ruina de muchos y la huida del campo de otros; la mala sanidad, varias pandemias asolaron la ciudad, entre las que destacaron las sucesivas crisis de la llamada fiebre amarilla; el desempleo; o el mal estado de las calles, entre otros (Lacomba, 1973: 62; Peláez, 2022: 286).

En el ámbito social, la sociedad de la época estaba compuesta en su mayoría por una población humilde, con una clase reducida, formada por administrativos y profesionales, y una élite minoritaria que controlaba los acontecimientos de la ciudad. Según García (2000), en 1874 el grupo dirigente representaba solo el tres por ciento de la población local. Esta situación generaba una gran disparidad, desde gente con muchísimo dinero hasta la pobreza total. En la industria, especialmente en las factorías, se empleaba a mujeres y niños muy a menudo, quienes, a pesar de trabajar con la misma capacidad que los hombres, recibían estipendios considerablemente inferiores.

A pesar de todo, Málaga, en el siglo XIX, destacó por su cosmopolitismo, diferenciándose de otras ciudades de Andalucía gracias a sus fábricas, sus negocios y la notable presencia de foráneos que la visitaban (Ramos, 2000).

3.2 La mujer en el siglo XIX

La reflexión sobre la naturaleza femenina y las teorías relacionadas con la mujer comenzaron a surgir durante la Ilustración, pero en España no adquieren relevancia significativa hasta mediados del siglo XIX, debido al especial contexto histórico, como hemos visto en el apartado anterior. Con el axioma de la costumbre como bandera y la continua búsqueda del objetivo que debía tener la mujer en la sociedad, fueron excluidas de la participación activa en la política y se determinó que su contribución al país debía circunscribirse al cuidado del hogar, todo ello

con la quiescencia de la ciencia, que confirmaba una y otra vez la inferioridad de la naturaleza femenina (Gall, 1810, como se citó en Arenal, 2010: 15).

Pero la mujer no fue borrada de otros ámbitos. El auge de la industria generó una creciente demanda de mano de obra para sostener su desarrollo. Para atender esta necesidad, era crucial aumentar la natalidad, lo cual solo era viable en un contexto en donde muchos niños morían si alguien se encargaba bien de la casa. Así, en defensa de este sistema económico, los discursos de género evolucionaron: pasaron de denotar la debilidad de la mujer a exaltar su papel en la esfera doméstica, esencia para el bienestar familiar. De esta forma, a finales de la segunda mitad del siglo, se propagaron ideas y textos que promovían una imagen angelical de la mujer, enfatizando su dedicación al hogar (Espigado, 2010: 117). Esta corriente transformó la percepción de las mujeres, y así, de ser vistas como volubles y triviales, pasaron a ser celebradas como madres entregadas y esposas abnegadas, acuñando el tan repetido término 'ángel del hogar', hasta tal fin que dio incluso nombre a una de las revistas especializadas más populares de la época, *Ángel del hogar*, publicada entre 1864 y 1869, bajo la dirección de María del Pilar Sinués, perteneciente al llamado grupo de las escritoras de la domesticidad (Molina, 2009: 182). Asimismo, los tratados sobre costumbres, los periódicos, las revistas, las actuaciones públicas y los estudios científicos de la época empleaban constantemente calificativos de la talla de «buena madre», «buena esposa», «buena hija» o similares, en contraste con términos como «mala mujer» o «mala educación», como podemos constatar en algunos de los ejemplos que presentaremos en el capítulo correspondiente o como bien se recoge en el compendio de textos del XIX que hace Catherine Jagoe et al. (1998).

En lo que respecta a la sociedad malagueña, existía un notable desorden social, resultado de la tensión entre los partidos políticos de talla conservadora o liberal que competían y luchaban por imponer una mentalidad afín a sus ideales. Para sus partidarios, la educación, la lectura o la prensa —sobre todo—, se consideraron vehículos fundamentales para la transmisión de conocimientos, valores y normas sociales, constituyendo la base ideológica del modelo de ciudadano ideal que necesitaba el Estado. En este contexto, la representación de la mujer también estuvo marcada por una concepción androcéntrica (Jiménez, 1997: 33). Al igual que en otros países del mundo, la mujer era vista como parte de una visión familiar heredada de las costumbres españolas, donde se la asociaba con la sumisión, el recato, la obediencia y el cuidado del hogar (Agudelo Ochoa, 2011: 13). Se la intentaba asimilar con la imagen de la Virgen María y se les encomendaba el papel de liderar los valores morales en contraposición a la propensión natural del hombre a realizar actos inmorales: ellas eran las que armonizaban la vida, el hogar, el mundo. Por fin se les encontró un papel dentro de la sociedad (Gil, 2016: 158). Esta visión de la mujer condujo a que se replantearan también su educación y el acceso cada vez mayor al mundo laboral. Así, gracias a las tesis del liberalismo ilustrado, comenzaron a cuestionarse los roles de género establecidos, dando lugar a un debate sobre la necesidad de la educación de la mujer

que se desarrolló desde la mitad del siglo XIX hasta la segunda década del XX. Todo surgió en un contexto de creciente interés por la escolarización que dio lugar a la conocida como Ley Moyano, la primera en España en legislar sobre la obligación de la enseñanza obligatoria desde los 6 hasta los 9 años, tanto para niños como para niñas (Alcaide, 2009). Además de querer intentar reducir la baja tasa de alfabetización, se desarrollaron planes para formar lectoras, ya que educación, lectura y prensa debían entenderse como esenciales para la construcción de la sociedad, la transmisión de ideas y la creación de «redes sociales» (Gaviño, 2024: 93).

Para finalizar este apartado sobre la mujer decimonónica, es interesante el retrato que Salvador López Guijarro realiza en 1872 en su artículo «Cartas a mis paisanas». En él identifica tres tipos de mujeres en la sociedad malagueña. En primer lugar, la mujer burguesa o adinerada, descendiente de familias foráneas que llegaron a Málaga para prosperar en el comercio y/o en la industria. Solían vivir por la zona de La Alameda, eran educadas por una profesora particular y aprendían idiomas y nuevas normas de conducta. La intención de los padres era casarlas con algún forastero relacionado con el mundo de los negocios y, si hacía falta, las llevaban de viaje fuera de la ciudad o del país para que tuvieran otra visión del mundo. En segundo lugar, la malagueña de clase media: son hijas de familias con cierto nivel económico también y educadas para casarse con un señor con despacho o con una carrera universitaria. Cuando se casaban, se encomendaban a cuidar y dirigir el hogar. Gozaban, además, de cierta cultura. Por último, la mujer del pueblo llano. Por un lado, estaban las trabajadoras de los talleres, de las fábricas de Larios, las que envasaban la pasa moscatel de Málaga, las que vendían fruta por las calles o se encargaban de las faenas agrícolas. Por otro lado, las que se dedicaban a trabajar en las casas de las mujeres de los dos grupos anteriores como criadas o nodrizas (Quiles 1995: 200). Estas últimas, lógicamente, no tenían acceso a la cultura, pero es interesante la alabanza que el periodista hace de ellas y les recuerda que ya existen colegios de enseñanza pública donde podían acudir para enriquecer su inteligencia.

4. LA MUJER EN LA PRENSA PERIÓDICA MALAGUEÑA NO ESPECIALIZADA DEL SIGLO XIX

La prensa malagueña del siglo XIX comparte con la del resto del país una gran diversidad ideológica, perseguida eso sí por la censura y por un férreo control gubernamental. Asimismo, da cobertura de eventos locales, nacionales e internacionales y apoya la modernización, el progreso y la cultura, ofreciendo cada vez más espacio a la opinión y participación de los lectores. La publicidad ocupa cada vez más terreno en cada una de las cabeceras, pues, lógicamente, los dueños de los periódicos perciben un ingreso extra en ella, además de funcionar como reclamo. Se observan cambios de formato y tecnología a medida que avanza la centuria. Por último, es también muy relevante la competencia entre periódicos, como sucede en el caso de Málaga con

el *Diario Mercantil de Málaga* y *El Correo de Andalucía*. Todo ello, eso sí, con la única firma de representantes del género masculino.

No obstante, conforme avanza el siglo, sí es cierto que al igual que sucede en el resto de España, algunas cabeceras inauguran secciones dedicadas a la mujer y algunos empresarios crean prensa periódica y revistas especializadas (*La mujer en su casa, La moda elegante* o *El Eco de la moda*), aunque hasta donde llega nuestra investigación, no sea el caso de Málaga.

En el análisis realizado en las fuentes documentales investigadas hemos localizado unos prototipos de mujer que vamos a describir y comentar a continuación. En cada una de las muestras recogidas realizamos un breve comentario sobre el prototipo de mujer reflejado e indicamos la cabecera de donde se ha extraído la muestra, el número y la fecha de publicación.

4.1. La mujer «ángel del hogar»

En la sociedad decimonónica, la mujer y la familia fueron los dos pilares que sustentaban su mundo (Molina, 1994). El papel que el patriarcado burgués otorgó a la mujer fue el de orientarla hacia la sumisión y la obediencia, como única manera de proteger la «institución burguesa más apreciada», la familia, por medio de la cual se protegía la propiedad privada y, por tanto, matrimonio y maternidad fueron las dos piezas fundamentales en dicho engranaje. Esta idea no solo se dio en la clase burguesa, sino que se propagó por las clases más bajas y por la aristocracia, y el prototipo de mujer que se proponía era el de decente, casadera, casta y pura. Debía ser la dueña de la casa y, por eso, en la prensa, era habitual reflejarla en el espacio doméstico, para cumplir con el objetivo de cuidar la institución familiar, y así, de paso, el hombre podía dedicar todas sus fuerzas a desarrollarse en el espacio público (Cantero, 2007). Este ideal queda perfectamente plasmado en los periódicos malagueños tal y como se demuestra en los siguientes ejemplos:

> Ejemplo 1:
> Las niñas casaderas van á buscar marido y fresco en / los baños de la ola, como para hacer bueno aquel adagio / que reza: á rio revuelto, ganancia de pescadores. // Los maridos dóciles encuentran en la pesca con caña / una ocasión de ejercitar la paciencia cogiendo besugos y / el reuma consiguiente en esos casos. // Apenas aparece el primer divieso en el dorso de la señora de la casa ¡á la mar con él! (*Boquerones, 11/07/1880*).
>
> Ejemplo 2:
> Guia de las familias. / La publicación de un libro que reúne en sí todos / aquellos acontecimientos útiles esparcidos / en obras caras […] No hay madre celosa del bienestar de sus hijos y de la prosperidad / de su casa, que / no haya echado de menos un libro que, / al mismo que le presente el cuadro mas completo de las / necesidades morales y materiales de la vida privada / le enseñe en forma clara, breve y precisa á / satisfacerlas de un modo fácil y conveniente (*Boletín de la puntualidad,* 15/12/1850).

4.2. El reflejo de la mujer en el ámbito profesional

En España, el proceso de incorporación de la mujer a profesiones más liberales fue mucho más lento que en otros países de Europa (Flecha, 1996: 218), pero en la mayoría de las ocasiones, aquellas mujeres que logran incorporarse a dichos trabajos, apenas pueden subsistir de ellos (Jagoe et al., 1998: 41). La incorporación al mundo laboral nace como resultado de la nueva ideología de género de la creciente burguesía española que consiste en ver a la mujer más y mejor capacitada para profesiones liberales de carácter social, tales como las relacionadas con la enseñanza, la salud y las de tipo humanitario (Ten, 2023: 147), al ser considerada superior al hombre moral y afectivamente. De esta forma, a las profesiones habituales relacionadas con la agricultura, las fábricas, los talleres, vendedoras o empleadas del hogar, se suman las de maestras, especialistas en ámbitos relacionados con la salud o artistas.

En las fuentes analizadas, podemos observar que el reflejo que se hace de la mujer en relación con el mundo laboral es el que las relaciona, efectivamente, con labores sociales y artísticas (maestras, artistas), además de las ya tradicionales como sirvientas, criadas, nodrizas o vendedoras. No obstante, también está latente la crítica que se le hace a la mujer al ocuparse esta de profesiones tradicionalmente pertenecientes al hombre:

> Ejemplo 3:
> Curación radical de los callos. Madame KLEIN, *artista pedicura* de París, / alumna del tan acreditado y célebre Sterne, individuo de la Real Academia, / y privilegiada por su majestad el rey de Cerdeña / tiene el honor de participar al público que arranca / con toda perfección los callos, callosidades, etcétera (*El Avisador Malagueño,* 24/03/1843).
>
> Ejemplo 4:
> Una señora, dedicada ha-/ce mucho tiempo à toda / clase de bordados en blanco, / sedas, lanillas / sobrepuesto, / oro, plata y con especialidad / en este último, para *leccio-/nes* en su casa ò domicilio / garantizando la enseñanza en poco tiempo, por tenerla / bien metodizada (*Diario Mercantil de Málaga,* 01/11/1874).
>
> Ejemplo 5:
> […] No puede encargarse una mujer de hacer un vestido porque ella jamás alcanza a darle aquel aire, aquel asiento, aquella elegancia que le da un sastre. ¿Habrá (no es fácil darle adecuado nombre) tontería más ventrona? Nos dirán que la experiencia nos arguye, verdad; pero digamos, ¿qué estudios, qué matemáticas, qué academias ha cursado un maestro de sastre, monterero o bordador que no pueda una mujer cursar para el mismo desempeño? […] ¿Y esta práctica no puede adquirirla una mujer con muchas mayores ventajas, cuando las primeras armas que se les pusieron en las manos fueron la aguja y las tixeras? […] Nos dirán "no puede ser eso, es muy indecente que una mujer tome medidas y pruebe el vestido a un hombre". ¿Y es honesto que un hombre, sin el freno del pudor que tiene una mujer, practique con esta las mismas gestiones, aprovechando descuidos inevitables, proporcionando actitudes menos decorosas? Quede aquí el contraste de las razones (*Atalaya Patriótico*, 04/03/1809).

4.3. Mujer y belleza: hermosas, guapas y delicadas

En total consonancia con el concepto «ángel del hogar» está el de la mujer igual a belleza. Esta es considerada connatural a ella y su posesión facilita tener un buen marido. Así mismo, como el objetivo de la vida de una mujer desde su nacimiento está dirigido al matrimonio y la sociedad la va a tener en cuenta según su belleza, lógicamente es natural que la mejer decimonónica se preocupe por su aspecto físico, porque si no resulta atractiva, las posibilidades de contraer matrimonio serán menores, y si no encuentra esposo, su papel en la sociedad habrá fracasado: dejarán de ser bien vistas por todos las que la rodean (Arenal, 2010: 110).

Este ideal queda muy bien reflejado en el siguiente fragmento publicado el 22 de diciembre de 1844, en la revista *La Moda*, titulado «Calendario Profético y sublime para el año de 1845, redactado por J. Pata de Cabra», recogido por Blasina Cantizano (2004): «[…] Una mujer fea es una negación, un error de la naturaleza, una flor abortada, un hermoso fruto quemado por el hielo, un árbol que se ha encorvado al crecer, es en fin una anomalía» (283). Como consecuencia, la inquietud por poseer las mejores galas y los mejores artículos para la belleza es una de las mayores preocupaciones para la mujer, convirtiéndose en numerosas ocasiones en sufrimiento: no obstante, ser guapa debe estar por encima de todo. La mujer, fruto de esta obsesión por la belleza, protagoniza también dos hechos a priori antagónicos: por un lado, ser virtuosa, moralizante, delicada, sumisa, espiritual y religiosa; y por otro lado, obsesionada por asuntos frívolos (vestidos, maquillajes, joyas, etc.). Esta dualidad entre lo espiritual y lo frívolo la podemos observar en esta ocasión en un periódico malagueño, en un artículo firmado por Anselmo Salvá, titulado "La moda" (*Diario Mercantil de Málaga*, 07/08/1874). En él, el autor hace una crítica feroz de los amantes de la moda, sobre todo en los hombres:

> Ejemplo 6:
> […] Pues apuntad esta delicadez de formas entre los / bienes que la moda produce. / A todo aquel que cae bajo el yugo de tan tirana / señora se le puede considerar de dos maneras; como / la cuna en que se mece un vicio aborrecible, la vanidad, y como el sepulcro donde yace una virtud / altísima, la modestia. / ¡Parece imposible que el hombre se complazca en / extinguir las cualidades que le enaltecen y en os/tentar las miserias que le deshonran. / Bueno será tener en cuenta que no es tan repren-/sible en la mujer como en el hombre el afan de / vivir á las órdenes de la moda. En él es una pero-/cupacion indigna de sus condiciones, pero en ella / no pasa de ser un error casi disculpable. Su fin, su deseo son, como siempre, aumentar los / encantos de su persona, añadirla un atractivo para / conseguir la admiracion de todos.

Las características físicas más buscadas entre las mujeres son aquellas que reflejen sensibilidad, delicadeza y fragilidad, por un lado; por otro, relacionadas con la función de procrear: pechos y caderas grandes.

Los ejemplos siguientes extraídos de las fuentes analizadas sintetizan perfectamente esta perspectiva:

Ejemplo 7:

[…] La barba, sí señor, es el tirano del hombre, como la / moda es el tirano de la mujer (*Boquerones*, 22/08/1880).

Ejemplo 8:

Qué suerte tienen las victorianas! // Dios las hizo bonitas y graciosas porque le dio la real / gana, y el Ayuntamiento las va á hacer felices prodigan-/dolas farolillos y bandas de música. // […] A la feria aportan sus caras lindas, sus cabecitas po-/bladas de flores blancas y rojas, sus dichos agudos, el / aticismo de sus frases, la gracia de sus movimientos, el encanto de sus voces de ángeles con sus vestidos de percal / (que son los ángeles con quienes yo transijo) y la melan-/colia de sus coplas (*Boquerones,* 01/08/1880).

Ejemplo 9:

A pesar de lo angustioso de los / tiempos y de esa *sin dineritis* que tiene inva-/didas à la mayor parte de las clases de que se / compone la sociedad, vamos à permitirnos dar / algunas noticias que si no son del agrado de / los maridos y papás, lo serán y mucho para / nuestras bellísimas y amables lectoras. / Como todo gacetillero, andavamos a caza de / noticias, cada dia mas escasas, para llenar la / seccion del Diario que tenemos à nuestro car-/ go, cuando al pasar por calle Nueva llamó / nuestra atencion el magnifico aparador de la / Camiseria Española establecida en el nùmero / 47 (*Diario Mercantil de Málaga,* 16/11/1872).

Ejemplo 10:

Ha llovido en Julio. // Quedese para la prensa ministerial el comentario de / orden público sobre estas sublevaciones meteorológicas / y corramos á ofrecer el corazon y el paraguas á nuestras / páisanas que huyen de la lluvia con la elegante falda / discretamente alzada, suelta la mantilla, la linda boca en-/ treabierta y sonriente, los ojos bajos, esquivando el / charco que puede ensuciar el zapatito calado y la media / de color con que el verano adorna los bárrios bajos de / nuestras mujeres elegantes. // [mancha] á casa despeinadas por las gruesas gotas, con el desaliño en el traje, sin poder lucir la personita en *desha-/ billé de mañana,* casi sin hacer víctimas desde la iglesia á / casa, asustadas por los truenos y temiendo caer á cada / paso por las resbaladizas aceras (*Boquerones*, 11/07/1880).

4.4. La mujer y educación

El acceso de la mujer a la educación también está presente en la prensa malagueña decimonónica. Tal y como hemos mencionado anteriormente, con la Ley Moyano de Educación de 1857, el acceso a la enseñanza básica es obligatorio para niños y niñas; aunque en la práctica no se llevara a cabo como en la teoría se pretendía, sí es cierto que poco a poco la mujer fue incorporándose a la educación.

La obligatoriedad legislativa se vio favorecida por el hecho de que tras la revolución los ingresos de familias de la pequeña burguesía se vieron menguados y muchas de sus hijas se vieron obligadas a encontrar un trabajo para ayudar a la economía doméstica, lo que posibilitó la creación de academias y el ofrecimiento de profesores particulares para proporcionar una formación adecuada e intensiva para ellas.

De este modo, podemos observar en las siguientes muestras ejemplos de diferentes tipos de enseñanzas que tienen en cuenta a la mujer:

Ejemplo 11:

> La *profesora* en partos / doña María Morales / Curaciones en Málaga. […] No se mencionan otros muchos casos de / curaciones por no publicar los nomres de las interesadas / Consulta, 20 reaeles, de cuatro à seis. […] Por asistencia á partos, los honorarios de costumbre en el pais. / Para tratar del parto, consulta gratis, bien sea en casa de la Profesora ó bien de la / interesada. Tambien dá lecciones preparataroias á las que deseen / examinarse de Matronas (*El Mediodía,* 25/03/1880).

Ejemplo 12:

> ACADEMIA DE FRANCES Mr. Pedro Amairic, frances, ofrece à / este ilustrado público la enseñanza de dicho / idioma por su sistema teorico y práctico. / Las personas de uno y otro sexo que / desee aprender tan útil idioma, podrán / avistarse con el referido profesor en su / casa, Almacenes, 25. / Las horas de enseñanza seràn: / Para las señoras de cuatro à cinco de / la tarde, y para los caballeros de 7 a 11 / de la noche. / Dará tambien lecciones á domicilio (*Diario Mercantil de Málaga,* 16/11/1872).

Ejemplo 13:

> Nueva cartilla filosófica ilustrada para aprender y enseñar á leer el idioma español por un método fácil, orgánico, racional, para uso de todos los niños y niñas de las escuelas de España, por D. Antonio Alverá Delgrás. Precio 1 real (*Boletín de la puntualidad,* 15/02/1850).

5. CONCLUSIONES

A través de los textos de los escritores, periodistas y editores de la prensa malagueña del siglo XIX hemos podido observar que la representación de la mujer en los periódicos analizados, es un fiel reflejo de la consideración que el sexo femenino había alcanzado en la sociedad.

En las muestras aportadas hemos podido constatar cómo la mujer es «ángel del hogar», que nace del ideal de género creado por la nueva sociedad burguesa (representada en Málaga por familias como los Larios, los Heredia o los Loring, entre otras), y es el sustento real del concepto ‘familia’, la base del mantenimiento de la propiedad privada, de los negocios y de las aventuras políticas de sus maridos.

Asimismo, queda patente en muchos de los artículos leídos el ideal de belleza que se le presuponía a la mujer, así como esa imagen contradictoria al convertirse en cierta forma en esclava de la moda y todo aquello que les obligaba a estar o parecer bellas para tener contentos a sus maridos y así facilitarles a estos el éxito en la vida pública.

También ha quedado constatado otro de los avances del siglo XIX: el acceso universal a la educación. Aunque en cierta forma obligadas, las mujeres burguesas del siglo XIX poco a poco van accediendo al conocimiento y, por tanto, adquiriendo mayor cultura, lo que les ayudará a facilitarles el acceso a nuevas profesiones. Precisamente, este último aspecto, también ha sido reflejado por los autores de diferentes artículos analizados, comprobando cómo poco a poco la mujer del siglo XIX se incorpora a trabajos relacionados con la enseñanza, el campo de la salud u otras ocupaciones de carácter social.

Para finalizar, pensamos que indagar en los fondos de la prensa malagueña del siglo XIX da lugar siempre a la recopilación de datos para conocer la realidad social de la Málaga decimonónica. La prensa es una parte fundamental de nuestra realidad (social, cultural, económica, política, lingüística, etc.) y con el estudio llevado a cabo hemos podido constatar una vez más cómo los cambios que afectan a una sociedad son reflejados en la prensa escrita, a través de la pluma de los escritores, periodistas y editores.

BIBLIOGRAFÍA

Agudelo Ochoa, Ana María. 2011. La reflexión decimonónica sobre la escritura de las mujeres en Colombia. *Ciberletras: revista de crítica literaria y cultura*, 25: 5-25.

Albuera Guirnaldos, Antonio. 1998. *Vida cotidiana en Málaga a finales del XIX*. Málaga: Ágora.

Arcas Cubero, Fernando y García Montoro, Cristóbal. 2008. Historia de Málaga. El siglo XIX. *Andalucía y España.* Málaga: Arguval.

Arenal Ponte, Concepción. 2010 [1810]. *La mujer del porvenir.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/la-mujer-del-porvenir--1.pdf

Barrionuevo Serrano, Rosario. 2020. El urbanismo de Málaga en el siglo XIX y Antonio Cánovas del Castillo: los primeros planes generales de la ciudad. *Un siglo doce meses: siglo XIX*, ed. por María José Vila González, 1-11. Málaga: Archivo Municipal de Málaga.

Batticuore, Graciela. 2016. La lectora de periódicos. *Cuadernos de Literatura*, XX (40): 479-498.

Cantero Rosales. 2007. De "Perfecta casada" a "Ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14.

https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm#_ftnref13

Cantizano Márquez, Blasina. 2004. La mujer en la prensa femenina del XIX. *Ámbitos*, 11-12: 281-298.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger. 2001 [1997]. Introducción. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, coord. por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, 15-20. Madrid: Taurus Minor.

Chartier, Roger. 1994. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII*. Barcelona: Gedisa editorial.

Espigado Tocino, Gloria. 2010. La mujer en el reinado de Isabel II. *Isabel II y la mujer en el siglo XIX,* coord. por Dolores Quesada Nieto, 113-154. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Fernández Paradas, Mercedes y Matés-Barco, Juan Manuel. 2019. Presentación: los servicios públicos y la modernización de la ciudad (siglos XIX y XX). *Historia contemporánea*, 59: 11-20.

Flecha García, Consuelo. 1996. La libertad profesional de las mujeres en el siglo XIX. Un estudio comparativo. *El trabajo de las mujeres, pasado y presente*, coord. por Dolores Ramos Palomo y María Teresa Vera Balanza, 209-219. Málaga: Diputación Provincial y Universidad de Málaga.

García Gómez, Francisco. 2000. *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y Sociedad*, I. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Gaviño García, Victoriano. 2024. La prensa decimonónica como red dialogal de textos y vehículo de ideología lingüística. *Estudios de Lingüística del español*, 48: 94-119.

Gil Medina, Cristina. 2016. La mujer en la "prensa femenina" del siglo XIX. Estudio comparativo entre *Biblioteca de Señoritas (1858-1859)* y *La mujer (1878-1881)*. *Historia y memoria*, 13: 151-183.

Jagoe, Catherine; Blanco, Alda; y Enríquez de Salamanca, Cristina. 1998. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Madrid: Icaria.

Jiménez Morales, María Isabel. 1997. *Escritoras malagueñas del siglo XIX*. Málaga: UMA editorial.

Lacomba Abellán, José Antonio. 1973. Málaga a fines del siglo XVIII: una ciudad próspera. *Jábega*, 2: 61-64.

López Guijarro, Salvador. 1872. Cartas a mis paisanas. *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. II, ed. por Miguel Guijarro, 169-183. Málaga: Academia de Bellas Artes.

McKenzie, D.F. 2005 [1986]. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Ediciones Akal. (Trad. Fernando Bouza).

Molina Pettit, Cristina. 1994. *Dialéctica femenina de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos.

Molina Puertos, Isabel. 2009. La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el «Ángel del hogar» de Pilar Sinués. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 8: 181-197.

Montero Alcaide, Antonio. 2009. Una ley centenaria: la ley de instrucción pública (Ley Moyano, 1857). *Cabás*, 1: 105-127.

Muñoz Martín, Manuel. 2006. *Familias malagueñas del siglo XIX para recordar. Raíces, troncos, ramas… I.* Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Peláez Santamaría, Salvador. 2022. Pandemias y sus lenguajes: la fiebre amarilla a principios del siglo XIX en Málaga. *Arco de sombras,* ed. por Asunción Rallo Gruss, 285-296. Madrid: Dykinson.

Quiles Faz, Amparo. 1995. *Málaga y sus gentes del siglo XIX. Retratos literarios de una época.* Málaga: Arguval.

Ramos Frendo, Eva. 2022. *Amalia Heredia Livermore, marquesa de la Casa-Loring*. *Desmarcando teorías patriarcales decimonónicas* (2ª ed.). Málaga: UMA editorial.

Ten Doménech, Mercedes. 2023. *Mujeres en la España del siglo XXI. Una mirada jurídica a través de la literatura. La Regenta*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Valencia].

https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=321401&orden=0&info=link

LOS DICCIONARIOS Y LA PERPETUACIÓN DE LOS ROLES DE GÉNERO: UNIDADES FRASEOLÓGICAS Y SUS EJEMPLIFICACIONES SEXISTAS

SARA ROBLES ÁVILA

IRENE ALCÁNTARA INFANTE

1. INTRODUCCIÓN

Las lenguas vehiculan la manera como se configura la imagen de hombres y mujeres en una determinada cultura, cómo se consideran, se dibujan y se definen los sexos, y crean *de facto* el discurso de género. Nuestra manera de hablar es reflejo de nuestra concepción del mundo como individuo dentro de una colectividad determinada; es una manifestación de nuestras ideas, usos y costumbres (García Meseguer, 1994: 23), prueba inequívoca de que lengua y cultura son dos caras de una misma moneda.

La representación cultural y social del hombre y la mujer en las producciones verbales muy posiblemente se refleja con la mayor trasparencia en la fraseología, en las unidades fraseológicas (UF)[1], ya sea a través de colocaciones, locuciones o enunciados fraseológicos, siguiendo la clasificación de Corpas Pastor (1996). Así, la imagen fraseológica del mundo representa la imagen lingüística del mundo, siendo la fraseología una de las áreas más adecuadas para el estudio de los aspectos culturales de las lenguas (Kedron, 2014: 142). Las lenguas condensan en estas piezas comunicativas de variada extensión la imagen de los dos sexos, que permanece inalterada en el tiempo debido precisamente a rasgos identitarios de las UF, como son la institucionalización y la estabilidad (Corpas Pastor, 1996: 20-32); de este modo, suelen proyectar una conciencia de géneros estereotipada, desajustada, pero férreamente fijada por el uso a lo largo del tiempo, muy difícil de modificar y que, en determinados casos, se ha de considerar una forma más de violencia de género contra las mujeres (Caballero Artigas, 2019b: 91).

[1] Se entiende la UF como aquellas «unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta» (Corpas Pastor, 1996: 20).

Supuestamente, los diccionarios, en su función notarial, tendrían que dar fe de aquello que los hablantes empleamos en la comunicación, recogiendo voces y expresiones de uso en una determinada lengua; sin embargo, siguiendo a Forgas (2007), no podemos olvidar que, independientemente de lo que usemos los hablantes, la labor lexicográfica no es inocente –fundamentalmente porque es un producto humano y es fácil que se introduzcan factores subjetivos que impiden la neutralidad–: los diccionarios son inevitablemente "tratados ideológicos", compendios de ideas, conceptos y opiniones representados en la propia selección del lemario que integran y en la forma como se definen las propias voces.

No obstante, más allá de la selección de lemas y de su definición, el ejemplario que muestra los usos de las palabras en contexto resulta un acto absolutamente intencional del lexicógrafo que nos permite vislumbrar su preferencia por unas muestras y no por otras; un acto de naturaleza subjetiva que exhibe su auténtica cosmovisión de las piezas léxicas, otorgándole al hombre y a la mujer roles, reflejando estereotipos, en definitiva, ofreciendo una visión de los géneros muy sesgada y bastante involucionista, como veremos más adelante; una forma de sexismo lingüístico representado en el léxico mediante el empleo de ciertos vocablos y estructuras léxicas.

Han sido varios los trabajos dedicados al estudio de la fraseología española desde una perspectiva de género –como Echevarría Isusquiza, 2011; Gutiérrez Rubio, 2016; Caballero Artigas, 2019a y 2019b; o Messina Fajardo, 2018 y 2022–, unos más generalistas y otros enfocados en determinados grupos de UF; todos ellos destacan el sexismo lingüístico y la visión androcéntrica que vehiculan. En nuestro caso, nos vamos a centrar en el estudio de un grupo de UF que no se ha analizado en profundidad hasta ahora y que configuran el que podemos denominar "campo semántico de las relaciones sexuales, el deseo y la atracción física o sexual"; a partir de los elementos que lo integran, analizaremos la imagen que proyectan de hombres y mujeres.

2. OBJETIVOS

Este trabajo se inserta en una investigación más ambiciosa dedicada al estudio de las UF relacionadas con la imagen de hombres y mujeres en dos diccionarios de referencia para el estudio de la fraseología española[2]: *Diccionario de Locuciones Idiomáticas del Español Actual (DiLEA)* y *Diccionario Fraseológico Documentado del Español Actual* (*DFDEA*)[3]. Para

[2] La selección de los diccionarios empleados en nuestro estudio viene motivada por dos razones principales: 1) son diccionarios especializados de fraseología del español actual; 2) se caracterizan por ofrecer al usuario ejemplos documentados de fuentes escritas (prensa y literatura) y fuentes orales (grabaciones). Hemos excluido el diccionario académico –*Diccionario de la lengua española*– porque no es propiamente un diccionario fraseológico.

[3] Las fuentes usadas en el *DiLEA* se pueden consultar en: http://www.diccionariodilea.es/fuentes. Sin embargo, la información del corpus de ejemplos aún no está disponible; las del *DFDEA* proceden de libros y publicaciones periódicas que se han recogido en cuatro tipos de materiales: 1) un corpus manual compilado por el equipo de redacción del diccionario; 2) otro informatizado creado *ad hoc* para la redacción del mismo; 3) consulta

esta investigación particular el objetivo consiste en extraer el conjunto de UF que hacen referencia a las relaciones sexuales, al deseo y a la atracción física o sexual entre los seres humanos, con la singularidad de que en ambos diccionarios estas UF aparecen definidas de manera neutra, es decir, sin alusión a ninguno de los sexos, de modo que su referente, ya sea agente o paciente, no se señala y, por tanto, por definición serían UF aplicables a hombres y mujeres, en paridad de condiciones y sin sesgos de género, como es el caso de *darle el calentón* o *un calentón [a alguien],* definida como "excitarse o sufrir excitación sexual [esa persona]"[4]. No obstante, una vez extraído el conjunto de UF pertenecientes a dicho campo semántico, nos centraremos exclusivamente en las unidades que, a pesar de no ser limitantes en la definición y, por tanto, atribuibles a ambos sexos, los ejemplos que acompañan a tales definiciones ofrecen sin ambages un evidente sesgo de género que inclinan la interpretación de los referentes fraseológicos a un sexo u otro.

3. METODOLOGÍA

De un total de 907 locuciones idiomáticas que conforman nuestro corpus general, aparecidas en los dos diccionarios fraseológicos referidos –el *DiLEA* y el *DFDEA*–, para esta investigación se extrae un conjunto integrado por 82 UF[5] que, como se ha indicado, tienen que ver con las relaciones sexuales, el deseo y la atracción física o sexual, con la particularidad de que, aunque definidas de manera neutra, aplicables por igual tanto a hombres como a mujeres, en ambos diccionarios se acompañan de ejemplificaciones[6] de uso claramente sesgadas desde el punto de vista del género, con una identificación clara de sus actores o actrices, voces –masculinas o femeninas–, lo que demuestra que siguen existiendo fuertes y marcados sesgos de género perpetuadores de las diferencias recalcitrantes entre mujeres y hombres cuando se habla de sexo[7]. Los ejemplos que muestran el uso de estas UF en contexto retratan el modo como ellas y ellos se comportan en sus relaciones sexuales, cómo sienten atracción sexual o física por otras personas o bien qué técnicas de persuasión utilizan en el protocolo del cortejo. Las UF de las que

esporádica del CORDE, CORPES XXI y CREA, disponibles en internet; y 4) ediciones electrónicas de la prensa española consultables en internet (*DFDEA*, 2018, pp. XI-XII).

[4] Por tanto, excluimos aquellas UF que en la definición lexicográfica se aplican bien a hombres bien a mujeres, como sucede con *poner burro*, que se muestra como *excitar sexualmente a un hombre,* o *mojar la almeja*, definida como *realizar una mujer el acto sexual*

[5] Este corpus procede en su totalidad del *DFDEA* (2018), diccionario más completo y exhaustivo en la inclusión de fraseologismos del español; sin embargo, en el *DiLEA* [consulta abril-mayo 2024], se han localizado 62 UF, 20 menos que en el *DFDEA*.

[6] En algunos casos, los ejemplos de un diccionario respecto de otro pueden resultar más sutiles, menos escorados hacia el sexismo, pero la orientación es siempre la misma.

[7] Se han descartado, por la unidireccionalidad de la acción, las locuciones sobre la masturbación y el sexo oral como *comer el chocho* [a una mujer] o *chupar o comer la polla* [a un hombre].

se encarga este estudio son en su mayoría locuciones idiomáticas verbales marcadas desde un punto de vista diafásico como expresiones coloquiales y hasta vulgares.

Con el corpus de UF se ha procedido a su clasificación atendiendo, en una primera fase, de carácter más general, al tratamiento, aparición y protagonismo de los sexos en los ejemplos. En una segunda fase se analizan pormenorizadamente las imágenes y proyecciones que ciertas UF nos ofrecen de hombres y mujeres, delimitando así los temas y tópicos más comunes en la representación de cada género.

4. RESULTADOS

4.1. UF cuyos ejemplos muestran una distribución por sexo

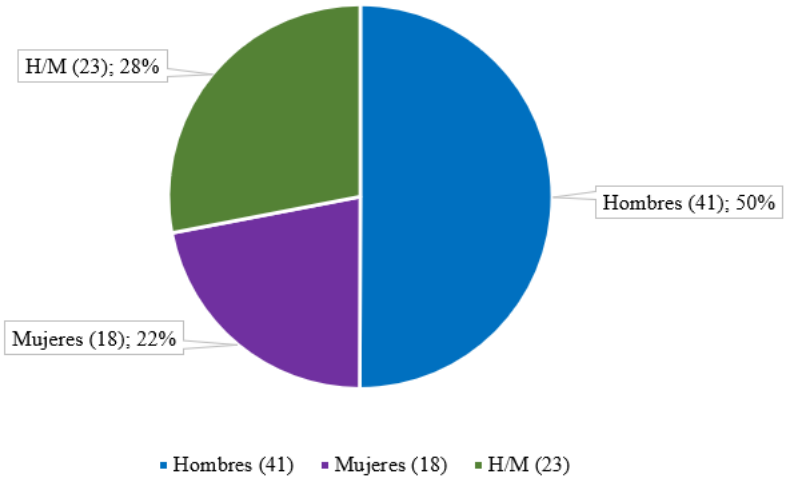
Del análisis realizado en la primera fase se aprecia que de las 82 UF, el 50%, es decir 41 locuciones, tienen un sujeto masculino/hombre como el principal actor/ejecutor de las locuciones españolas[8], o bien, la voz que se percibe en los ejemplos es la masculina, como en *echar un caliqueño (DiLEA*: "La mujer –mayoritariamente– opina que el hombre medio solo quiere echar un caliqueño y no desea comprometerse") o en *llevarse a la cama* [a una persona] *(DiLEA*: "A una mujer con mediano encanto le resulta muy fácil llevarse a la cama a quien ella se proponga"). Solo el 21,9%, es decir, 18 UF, considera a la mujer como sujeto activo de las acciones; no obstante, en muchos de los casos en los que son protagonistas del ejemplo se recupera una imagen de ella connotada negativamente, como en *pegársela*, definida como *beatas ladinas* o como en la locución *en forma*, que aparece definida como *muy discreta pero viciosa*.

Por último, el 28% (23 UF) se refiere a locuciones en cuyos ejemplos ambos géneros pueden realizar la acción, aunque en algunos –muy pocos[9]– no siempre es evidente quién es el sujeto activo de estos ya que no aparece ningún indicio léxico que permita dilucidar al agente. Lo que sí es llamativo es que, cuando el sujeto de la acción aparece marcado, para unos y otras se aplican recursos y mecanismos lingüísticos con diferentes connotaciones como, por ejemplo, para ellos *macho, jefe* o *caballero* –en locuciones como *para comérselo, poner o hacer ojitos* o *a cien*–; y para ellas *zorra rubia, una tía, moza* o *fatigada leona* –en locuciones como *meter mano, dar, hacer o pegar el salto* o *hacer cositas*–.

[8] Según Gutiérrez Rubio (2016), y como veremos más adelante, en la fraseología española, uno de los estereotipos masculinos más extendidos hace referencia a su actitud sexual activa que contrasta con la de la mujer.

[9] Es lo que sucede en las locuciones *buen bocado, poner el culo y echar un flete,* en cuyos ejemplos a veces no es posible determinar con exactitud quién es el sujeto.

Gráfico 1. UF deseo, sexo, relaciones sexuales



4.2. UF cuyos ejemplos presentan un sujeto masculino: temas y tópicos

De las 41 locuciones que ven al hombre como sujeto o protagonista en los ejemplos analizados (visión masculina del acto sexual o de la atracción/excitación), los temas principales que encontramos son:

4.2.1. Realización del acto sexual (18 UF)

A pesar de la aparente neutralidad de las definiciones, los ejemplos dejan constancia de que generalmente son ellos los que sienten la imperiosa necesidad de mantener este tipo de relaciones, como si se tratara de un instinto natural, mientras que las mujeres aparecen generalmente cosificadas. Dentro de este grupo, encontramos locuciones como: *picar el billete, echar un calique*ño, *llevar(se)* o *ir(se) a la cama, meter* o *poner en la cama* [a alguien], *cana* o *canita al aire*, *echar, echarse* o *tirar una canita al aire*, *echar un casquete, hacer un favor* [a una persona], *darse la fiesta, darse la paliza, echar un polvo* o *un polvete*, *meterla, encalomársela* [a alguien], *echar un feliciano, echar un* o *el palo, hacer porquerías, tener que ver* y *hacer vida marital*:

a) (*DFDEA*) M. Santos, *Tiempos*, 19: Hubiera chuleado a mi niña y la *hubiera puesto en la cama* de unos y otros. // (*DiLEA*) La muñeca hinchable Jacqueline no gozaba cuando el mestizo de mierda la *metía en la cama*[10].
b) (*DFDEA*) Tomás, *Orilla*, 69: Lo hicimos a oscuras y te juro que lo pasé fatal… El muy cabrón solo quería *meterla*. // (*DiLEA*) Quiero engañar a mi mujer […] Quiero *meterla*.

[10] Los ejemplos que mostramos se toman de los dos diccionarios siempre que las locuciones estén registradas en ambos o, en su defecto, en el que aparezcan. Además, en el caso del *DFDEA* se indica la procedencia de los ejemplos tal como se consignan en las entradas.

c) (*DFDEA*) G. Garrido, *Año*, 191: Te abrigas por fuera, lanilla, sarga, por dentro nada de refajos ni líos, que has de dar facilidades para que te la *encalome* sin demasiadas virguerías, pon cara de inocente cachonda**.**
d) (*DFDEA*) P. Merinero, *Días*, 89: Yo me haría primero una manola con sus tetas… y luego le *echaría un feliciano*.

4.2.2. Excitación o deseo sexual debidos a la atracción por el aspecto físico (11 UF)

En los ejemplos de estas locuciones solo los hombres experimentan este tipo de sensaciones y, además, como se puede observar, no pueden controlar sus impulsos, los cuales aparecen como justificaciones de las acciones que las acompañan. Destacan en este grupo: *bien dotado, boca* o *boquita de piñón, ponerse bruto, tío/a bueno/a, comerse* o *devorar con la mirada* [a alguien], *darle un* o *el calentón* [a alguien], *de piedra, írsele* [a alguien] *los ojos, meterse por los ojos, saltársele* [a alguien] *los ojos* y *seguir con los ojos* [a alguien]:

a) (*DFDEA*) Galán-García Martín, *Posada*, 23: Porque estabas loco por ella. *Te la devorabas con la mirada*. // (*DiLEA*) […] *nos comemos con los ojos* tanto a esa insinuante mujer como a esa espléndida copa de fresones**.** Se ha dicho siempre: el que desea *se come con la mirada* al objeto de su deseo.
b) (*DFDEA*) Longares, *Romanticismo*, 289: Al chico *le ha dado el calentón* porque, cuando ella insiste en hablar del dinero del rescate, le responde siempre con ansia: «No quiero mayor fortuna que tu cuerpo».
c) (*DiLEA*) ¡Qué quiere usted, señora! Uno no es *de piedra*.
d) (*DFDEA*) Mayoral, *Amiga*, 118: Su talento no basta para impedir que al marido *se le vayan los ojos* hacia mujeres más jóvenes.
e) (*DFDEA*) Sampedro, *Sonrisa*, 102: El viejo *la sigue con los ojos* hasta que la falda volandera desaparece.

4.2.3. La infidelidad (2 UF)

Es relevante la baja frecuencia en las que los ejemplos consideran al hombre como el que traiciona en la pareja –*poner un cuerno, hacer el salto*–. A pesar de que desde el punto de vista sociológico la infidelidad es una práctica mal vista, cuando es el hombre/marido el que traiciona, los ejemplos se limitan a señalar el hecho, sin juzgarlo y presentándolo como algo normalizado incluso justificado:

a) (*DFDEA*) Gala, *Ulises*, 768: Veinte años por ahí y ahora vienes, de incógnito, a aprovecharte de mi indefensión y a sobarme con un nombre supuesto. ¡Y mañana

pensabas volver al mar! Ulises, con sus manos lavadas, *le pone un cuerno* a Ulises: mitología pura. // (*DiLEA*) Por ejemplo, si desea acostarse con la atractiva pareja de su íntimo amigo, en ese mismo instante para su superyó acaba de acostarse con ella y de paso *le ha puesto un cuerno* a su amigo.

4.2.4. Posesión sexual (3 UF)

En todos los ejemplos el hombre posee o somete a otro hombre (cosificado y feminizado), o bien a una mujer a la que, como demuestran recientes estudios sobre los estereotipos de género sobre la voz femenina en relatos eróticos, en las relaciones sexuales «adoptan roles de sumisión y están más interesadas en la romantización» (Fernández-Cruz y Fernández Melendres, 2022). Es importante destacar que las dos primeras (*dar por (el) culo* [a alguien], *partir* o *romper el culo* [a alguien]) están relacionadas directamente con el sexo anal y que la mujer aparece representada de dos maneras posibles: bien no lo acepta por ser una práctica que le disgusta; bien, cuando la convence el hombre, se comporta de forma cuestionable, haciéndose uso incluso del lenguaje pornográfico. En este grupo se incluye también la locución *pasarse por la piedra* [a alguien]:

a) (*DFDEA*) Torres, *Él*, 179: Lo único que he conseguido es toparme con tipos que me magrean o *me dan por culo*. // (*DiLEA*) Llegó a pensar incluso en follar con él, me lo dijo sin inmutarse, meditó durante cierto tiempo sobre la posibilidad de *darle por culo*, qué pasaría, no podía ser una sensación muy distinta a la de metérsela por el culo a una mujer.
b) (*DFDEA*) Azúa, *Diario*, 163: Si te pones chulo va a ser peor, ¿me oyes?, mira que *te rompo el culo* ahora mismo, ¿me oyes? // (*DiLEA*) Su novio *le partió el culo* en dos mitades y ella, que tanto rehusaba el acto sexual por el ano, ahora es viciosa compulsiva.
c) (*DFDEA*) G. Pavón, *Rapto*, 220: ¿O es que a usted le hubiera gustado casarse con una ya *pasada por la piedra*? // Burgos, *Abc*, 9.12.07, 5: Toda pelandrusca que *se pasó por la piedra* a futbolista de tronío o torero de fama alcanza inmediatamente la calificación de famosa. // (*DiLEA*) […] De cuando se buscaba al macho más peludo, que más gruñía, pegaba cachiporrazos más fuertes y se llevaba a la hembra de los pelos a la cueva para *pasarla por la piedra.*

4.2.5. Conquistas, cortejos y diversión sexuales (7 UF)

En los ejemplos de estas locuciones se proyecta la imagen de un hombre que corteja, que sale a la búsqueda de conquistas amorosas y, puesto que la mujer aparece como objeto pasivo[11],

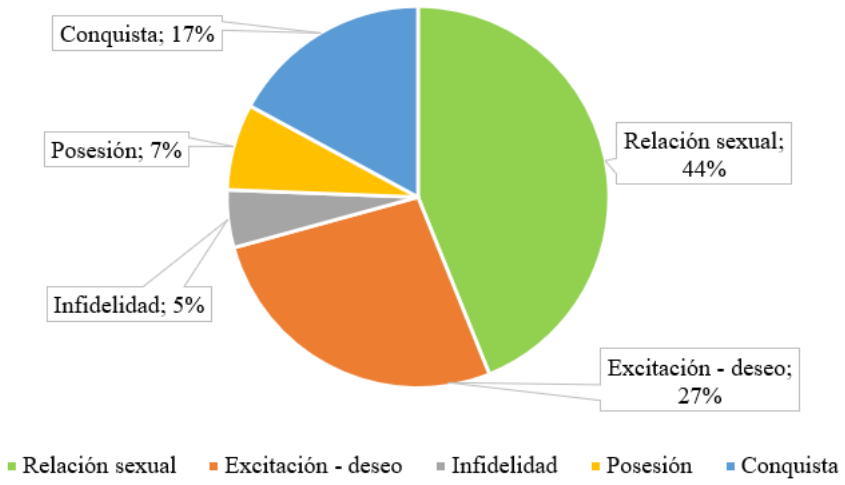
[11] Para Gutiérrez Rubio (2016) en la fraseología española no se registran locuciones específicas que elogien la actitud pasiva de la mujer durante las prácticas sexuales, sino que su actitud es de disposición o permisividad.

se le niega la posibilidad de diversión durante las prácticas sexuales, en detrimento de la figura masculina que es activa y toma la iniciativa. Forman parte de este grupo locuciones como *hacer la rosca, no comerse una rosca, tirar* o *echar los tejos, en el saco, ir de safari, aquí te pillo, aquí te mato* y *darse un verde*:

a) (*DFDEA*) Mendoza, *Comedia*, 167: No le hagas caso, son coqueterías de zorro viejo…; a su manera, *te estaba echando los tejos*. // (*DiLEA*) Conocía [la dueña del burdel] en el barrio a una viuda aún joven... *Le echó los tejos* y pronto se entendieron.
b) (*DFDEA*) Torrente, *Vuelta*, 36: -Pues no te duermas porque una al menos de tus ovejitas *se está dando un verde* de morrocotudo con mi sobrino… -Si es tu sobrino, no importa. // (*DiLEA*) La moza admitía varas. Me se pegaba al bailar que, amos, que yo echaba chiribitas. Me la saqué fuera del baile. Nos fuimos pa las afueras y *nos dimos un verde* que pa qué en el mundo**.**
c) (*DFDEA*) Oliver, *Relatos*, 128: Aunque a mí fumar no me coloca ni un pelo, había pillado dos talegos por la tarde, porque nunca va mal con las periquitas cuando se *sale de safari.*
d) (*DFDEA*) A. Santos, *Pares*, 49: Así pudo conservar el dios [manco] su divino atributo. De ahí le viene la fama a los mancos de estar *bien dotados.* // (DiLEA) Seguimos sublimando los atributos sexuales con pasión de culto primitivo, por mucho que se hable de la seducción, de la inteligencia, la sensibilidad, la elegancia y otras zarandajas. En cuanto sale a escena un pollón, tiembla el mundo, como bien saben los que se hinchan a vender revistas con la foto de algún famosuelo semental *bien dotado.*

En el gráfico 2 se recoge la representación de los temas aplicados a los hombres.

Gráfico 2. *Ejemplos UF Hombre*



4.3. UF cuyos ejemplos presentan un sujeto femenino: temas y tópicos

En las 18 locuciones que conforman el corpus en las que es la mujer el sujeto o la protagonista de las acciones, destacamos los siguientes temas:

4.3.1. La infidelidad (4 UF)[12]

Los ejemplos de este grupo hacen referencia a las relaciones extraconyugales en las que la mujer engaña a su pareja –frente a 2 UF que teníamos en el grupo de los hombres (*4.2. Infidelidad*)– y, a diferencia de la imagen que se proyectaba de ellos, a las mujeres se las juzga duramente (*inmadura, ladina*, *me parece vergonzoso*). Asimismo, en casi todos los ejemplos de estas locuciones, la imagen del marido es la de la víctima. Pertenecen a este grupo: *poner la cornamenta, poner la cornucopia, poner los cuernos* y *pegársela* [a alguien].

a) (*DFDEA*) *Hidalgo*, Hijas, 18: A mí me parece vergonzoso que una mujer casada *le ponga la cornamenta* al marido. // (*DiLEA*) Sobre todo, lo más pesado es el amigo que tenéis, que os dice "esta es una inmadura y *te va a poner la cornamenta*".
b) (*DFDEA*) Arce, *Precio*, 177: ¿Cuántas mujeres casadas no *pondrían los cuernos* a sus maridos?
c) (*DFDEA*) Cela, *S. Camilo*, 209: Don Baltasar… no es más que un jodío plomo al que se *la pega* su señora con el primero que toca al timbre. // (*DiLEA*) – Las beatas son ladinas –respaldó Adela–. En un descuido *te la pegan.*

4.3.2. Aspecto físico y atracción sexual (11 UF)

En algunos ejemplos, el sujeto es femenino, pero mostrado a través de la mirada masculina que la desea, porque la relaciona con algo "comestible". La mujer, por lo tanto, provoca al hombre a través de su aspecto físico y manifiesta su interés por ser poseída o consumida como un plato suculento en varias UF; en otras, la definición recoge, de manera explícita o implícita, el concepto "sexy", motivo por el cual el sujeto es, de nuevo, la mujer. Destacamos: *bien armado, estar bueno/a* [alguien], *de cabeza, levantar* [a alguien] *los cascos, o levantar[le] de cascos, estar jamón, estar para mojar pan, de toma pan y moja, estar como un pan de higo, alegrar el ojo, tener* o *estar para un polvo* y *como un tren* o *para parar un tren*.

[12] Convenimos con Caballero Artigas (2019a) cuando considera que las locuciones en las que hay un evidente contenido sexual, como sucede también con el concepto *infidelidad*, sale a luz la perspectiva androcéntrica y las locuciones y sus ejemplos están cargados de sexismo.

a) (*DFDEA*) G. Pavón, *Hermanas*, 92: – ¿Y a ti qué te pasa, Serafín, que estás tan distraído? ¿Es que no te hace caso esta cococha tan *bien armada*? – Serafín bajó los ojos con sonrisa a medias y la alemana miró a unos y a otros sin comprender. // (*DiLEA*) Que sí, que a muchos hombres nos pueden gustar más las chicas *bien armadas* que las planas (yo soy de esos), pero también preferimos unos pechos pequeños naturales a unos grandes operados.
b) (*DFDEA*) *Sáb.*, 15.3.75, 79: La Sara Lezana (…) es una señora que *está como para mojar pan.* // (*DiLEA*) Lavada, peinada y con veinte kilos más de carne y diez años menos de vida *estaría para mojar pan*.
c) (*DiLEA*) El espectáculo de las *showgirls*, que no son prostitutas, que a veces ni siquiera aceptan tomarse una copa con un cliente, sirve para *alegrar el ojo* a los clientes[13].
d) (*DFDEA*) Soriano, *Vosotros*, 90: A esa camarera no la había visto nunca, *tiene un polvo*. // (*DiLEA*) Por si no fuera bastante alta lleva zapatos de tacón, y maquillada y vestida parece menos marimacho. Me atrevería incluso a decir que es sexy, o sea, que *tiene un polvo***.**
e) (*DFDEA*) Cela, *Viaje andaluz*, 227: Una turista sueca que *estaba como un tren* dio un duro al vagabundo porque se dejase retratar con ella. // (*DiLEA*) El otro día vino Arturo Fernández morenísimo y guapísimo con una señora que *estaba como un tren.*

4.3.3. Realización del acto sexual (3 UF)

La mujer, en los ejemplos de estas locuciones –*tomar por (el) culo* [a alguien], *en forma* y *poner varas* o *una vara*–, aparece como protagonista de la acción, pero lo hace desde una perspectiva machista/sexista. En algunos es el sujeto pasivo de la acción y, en el caso de que participe y disfrute, aparece calificada negativamente. En otros, es el agente, pero con el único objetivo de excitar al hombre que desea y, de nuevo, encontramos juicios valorativos con connotaciones negativas.

a) (*DFDEA*) *Dice que el fulano *toma por el culo* con entusiasmo[14]. // (*DiLEA*) A Stacy le *gusta tomar por el culo* […] Esta joven morena es nueva haciendo el sexo anal, y parece que le gusta mucho, así que, cuando su novio quiere hacer el sexo con ella, la quiere penetrar por el culo profundamente para hacerle sentir mucho más placer.
b) (*DFDEA*) Torrente, *Saga*, 133: El vate no era un varón normal... Para encandilarlo, tenía ella que pasearse con las medias y las bragas puestas...: solo así conseguía *ponerlo en forma.* // (*DiLEA*) Tengo piso discreto para montarnos una fiesta privada, también

[13] En el *DFDEA* el ejemplo que se recoge no está relacionado con la esfera sexual sino con el placer que se siente al contemplar obras de arte: S. *País*, 25.2.01.: Para *alegrar el ojo*, el Museo de Néstor no está mal y se encuentra donde arranca Ciudad Jardín, al lado del hotel Santa Catalina, que exhibe la solera de sus balconadas típicas.

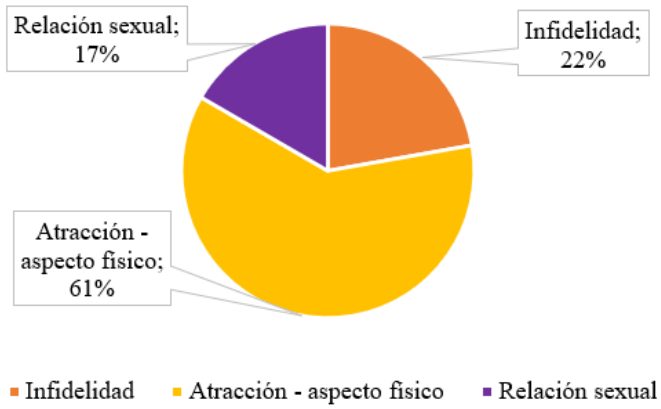
[14] Los ejemplos de este diccionario precedidos de (*) remiten a «ejemplos registrados por el equipo del uso oral» (*DFDEA*, 2018).

te *pongo en forma* con mi *sexercise* o voy yo a tu sede, muy discreta pero viciosa, no llevaré ropa interior o ¿sí...?

Llama la atención que en ninguna de las 82 UF aparezca el concepto *posesión* directamente relacionado con la mujer como "sujeto poseedor". Se advierte el hecho de que tampoco aparecen locuciones cuyo significado haga referencia a la *conquista* o *cortejo amoroso/sexual*[15].

En el gráfico 3 se recoge la representación de los temas aplicados a las mujeres.

Gráfico 3. *Ejemplos UF Mujer*



4.4. UF cuyos ejemplos presentan ambos sujetos y voces: temas y tópicos. ¿Igualdad?

La última sección del corpus recoge 23 locuciones cuyos ejemplos muestran, indistintamente, sujetos masculinos y femeninos. Los temas son casi idénticos a los que se acaban de exponer en el apartado dedicado a los hombres y la masculinidad, con pocas diferencias, pero con los mismos sesgos en los ejemplos, aunque se traten desde una perspectiva más sutil:

4.4.1. Realización del acto sexual (8 UF)

A pesar de que tanto las mujeres como los hombres aparecen como sujeto en los ejemplos, se sigue apreciando una perspectiva androcéntrica y misógina, ya que las mujeres que realizan la acción de estas locuciones aparecen juzgadas negativamente. A este grupo pertenecen locuciones como *hacer el amor, hacerse el amor, darse el filete, echar un flete, hacerlo* o *hacérselo, hacer cositas, llevar(se) al huerto* [a alguien] y *llegar* o *pasar a mayores*:

[15] Para Gutiérrez Rubio (2016) las locuciones españolas que se recogen en el diccionario de Seco (*DFDEA*, 2004) pueden emplearse indistintamente para hombres y mujeres, a pesar de que probablemente su origen se encuentre en actividades y actitudes propiamente masculinas. Señala, además, que en los últimos años estas locuciones han entrado con fuerza en el lenguaje femenino. Sin embargo, en los ejemplos documentados en este estudio la voz femenina sigue silenciada.

a) (*DFDEA*) Cela, *S. Camilo*, 42: Victoriano los sábados va a *echar un flete* extramatrimonial a la casa de encima del Racimo de Oro. // (*DiLEA*) Existen varios clubes de alterne en la carretera hacia Zaragoza, ya que después de estar toda la noche bebiendo y fumando, solo les falta *echar un flete*.
b) (*DFDEA*) Oliver, *Relatos*, 142: La chorva tenía pinta de ser de las que *se lo hacen* con dos o con cuarenta. // (*DiLEA*) Ni sé con seguridad con cuántos tíos me había acostado antes de *hacerlo* con Ernesto. Una vez me puse a hacer recuento mental y me salían ochenta y seis, pero seguramente olvidaba alguno.
c) (*DFDEA* [1]) C. Navarro, *Perros*, 166: - Tú no eres americano, ¿verdad? -No- respondió él. - Lástima -dijo ella [la prostituta]. - ¿Por qué? - Porque, si lo fueras, tendrías dólares y *haríamos cositas*. [2] M. Santos, *Tiempo*, 85: - ¡Ven, salao!... ¿quieres que te *haga cositas*? -lanzándose como fatigada leona sobre la única ocasión de tocar un joven que [...] le habían deparado las últimas épocas de su vida trabajosa. // (*DiLEA* [1]) Me siento bastante mal porque he descubierto que últimamente acude mucho a páginas porno y creo que *hace cositas* con otras chicas. [2] ¡Os traemos el juego más divertido de Adán y Eva! Se trata de que Adán coja a Eva y le *haga cositas.* En cada pantalla que consigas pasarte habrá una nueva postura.

4.4.2. Atracción y aspecto físico (10 UF)

En estas locuciones –*poner bruto, buen bocado, estar más bueno que el pan, meter mano, para comérselo, a cien, comerse con los ojos, alegrar las pajarillas, poner como un tren* y *tener un revolcón*– encontramos ejemplos con sujetos masculinos y femeninos, pero nuevamente la visión en muchos de ellos es sexista, cuando la mujer aparece cosificada (visión masculina), y misógina, cuando se la juzga peyorativamente. En consecuencia, a pesar de la presencia de ambos géneros, es de nuevo evidente la imagen soslayada:

a) (*DFDEA*) F. Gómez, *Domingos*, 159: –Escúchame con calma. –Pues menuda la calma la que tú tienes. Si estás *a cien*, macho. // (DiLEA) - [1] Tomás.–Más bajo, nos pueden oír. Pilar. –¡No me cortes que *estoy a cien*...! - [2] Se descalzaba, enseñaba las bragas e *iba poniéndome a cien*.
b) (*DFDEA*) Cela, *S. Camilo*, 62: Maripi Fuentes... es un bombón que se deja *meter mano* sin mayores exigencias. // (*DiLEA*) Vio que el manco se abalanzaba encima de Inés para intentar besarla […] puede ser que solo buscara una ocasión para *meterle mano*.
c) (*DFDEA*) Moncada, *Caprichos*, 18: Yo a ese hombre lo conozco de algo… ¡Claro! ¡Si es mi marido diez años después! Con más de sesenta castañas y todavía *tiene un revolcón*. // (*DiLEA*) La hacker más sexy del mundo ni es hacker ni es sexy […] Muchos pueden discrepar y pensar que la chiquilla *tiene un revolcón*, pero de ahí a ponerla de sexy va un mundo.

4.4.3. Posesión (2 UF)

En los ejemplos de estas locuciones –*poner el culo* y *hacer suyo*–, aun apareciendo ambos sexos como sujetos de la acción, se hace notar que el hombre poseído o es homosexual o se niega a realizar ciertas prácticas para reafirmar su masculinidad. Si es la mujer quien las realiza, aparece estereotipada (*secretaria madura*), como un objeto incluso; o se refiere de forma anónima (*una muchacha hermosa*):

a) (*DFDEA*) Tomás, *Orilla*, 169: Hace unos años, a un calorro le gastabas una broma en plan mariconeo y te rajaba. Se volvían como locos. Pero ahora, *ponen el culo* y lo que haga falta. // (*DiLEA*) La secretaria madura le *puso el culo* al jefe.
b) (*DFDEA*) Torres, *Ceguera*, 120: Cuando el muchacho reapareció luciendo una sonrisa "close-up"… Diana determinó que había llegado el momento de *hacerlo suyo*. // (*DiLEA*) Por dentro iba pensando: estos canallas sin duda se han percatado del efecto que me ha producido su hija y pretenden subir el precio de la mercancía […] La misma debilidad de carácter que le impedía renunciar a aquel amor imposible e irse a París sin tardanza le impedía *hacerla suya* por aquel método que juzgaba reprobable.

4.4.4. Insinuación / deseo (2 UF)

Las locuciones con este significado –*poner* o *hacer ojitos* [a alguien] y *poner los ojos tiernos*– son las únicas en las que se aportan ejemplos completamente neutrales en cuanto al tratamiento de ambos géneros, aunque en el ejemplo con sujeto masculino la imagen de la mujer aparece identificada a través de la expresión metonímica clásica "las faldas":

a) (*DFDEA*) *DSev.*, 22-12-07: Prat *ponía ojitos* a las faldas mientras Pécker parecía estar tomando la lección. // *SElM*, 28.11.02, 3: Trinidad *le hace ojitos* al jefe. // (*DiLEA*) Maradona agrede a un periodista por *"poner ojitos"* a su pareja. El exjugador salía del teatro con su novia y uno de sus hijos cuando reaccionó de esta forma ante un reportero.

4.4.5. Infidelidad (1 UF)

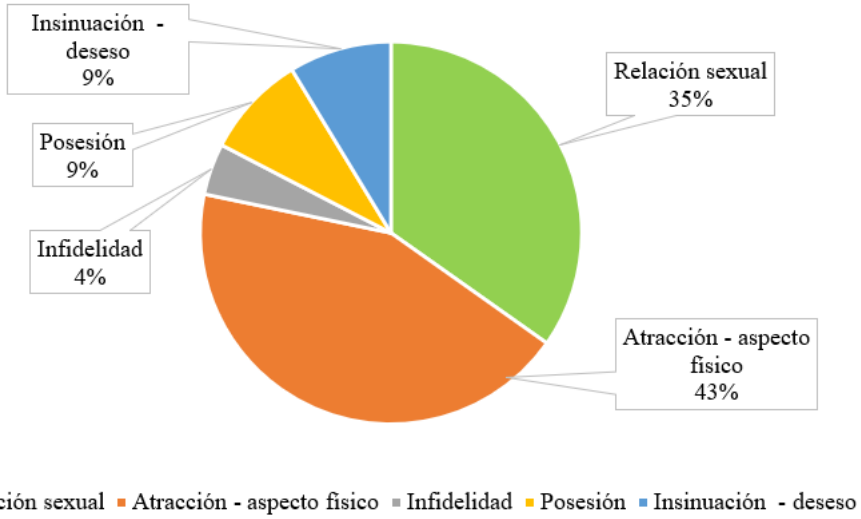
La única locución con este significado (*pegar* o *dar* o *hacer el salto* [a alguien]) es muy similar a otra ya aparecida en la sección dedicada a los ejemplos masculinos. A pesar de la presencia de hombres y mujeres en los ejemplos, en la mayoría de ellos, la imagen que se ofrece vuelve a estar estereotipada, tachando a la mujer de *zumbada* o *puta.*

a) (*DFDEA)* País, 2.12.77, 33: ¿Sabes lo que hacía mi amante los viernes cuando *le pegábamos el salto* a mi marido? // (*DiLEA*) Allá por 1987 se estrenó Atracción fatal, una película sobre un yuppie que, para una vez que se decide a *pegarle el salto* a su mujer, resulta que va y escoge a una *zumbada* que tiene que acabar cargándose para poder dejarla.

b) // Al buen burgués –siempre dispuesto, por definición, a *hacerle el salto* a la señora – le encanta ver putas en el escenario.

En el gráfico 4 se recoge la representación de los temas aplicados a ambos géneros.

Gráfico 4. *Ejemplos UF H/M*



4.5. Imágenes y proyecciones

Del análisis de los ejemplos de estas UF se desprende que las imágenes que se proyectan de hombres y mujeres reproducen una serie de estereotipos de géneros y de representaciones y comportamientos sociales que nos devuelven una visión androcéntrica, patriarcal, misógina y sexista de la que se hacen eco los diccionarios de fraseología del español actual[16].

De los ejemplos hemos extraído la representación de hombres y mujeres aportados por las definiciones de las diferentes UF objeto de estudio. Así, la mujer se presenta de la siguiente manera:

a) Mediante sustantivos comunes de sentido genérico: *mujer, señora, dama, hembra*;
b) Mediante su estado civil: *soltera de oro, viuda (para hacerle un favor)*;
c) Aludiendo a su edad: *muchacha, chica, moza, chiquilla, chavala, baby*;

[16] Remitimos a una cita de Forgas (2007: 9), de hace más de una década, pero de completa actualidad, donde expone su consideración de que el ejemplo (lexicográfico) «es un fiel y claro reflejo del pensamiento (y, por tanto, de la ideología) de su autor, […] es un espejo en el cual se puede observar la evolución de la sociedad».

d) Según el parentesco o la relación que se establece con ella: *hija, sobrina/s, madre (para hacerle un favor), (nueva) vecina*;
e) Según su profesión: *cabaretera, chica de alterne, dependiente, showgirls, beata, camarera, niñas (casa de niñas/prostíbulo), dueña del burdel, ovejita*;
f) Acudiendo a ciertos tópicos rancios y anacrónicos: *francesa, turista sueca, secretaria madura, jefa;*
g) Según el color de su pelo: *rubia (imponente), morena*;
h) Mediante un tono insultante o despectivo: *tía (tía buena), pájara, pija, chorva, parienta, marimacho, muñeca hinchable, puta*;
i) Mediante un tono agresivo: *hacker*;
j) Asimilándola a un mundo animal y sus tópicos derivados: *(fatigada) leona, periquitas*;
k) A través de metonimias: *las faldas*;
l) Mediante demostrativos, con mayor o menor carácter despectivo: *esta joven, esta rubia, esa*.

A partir de esta clasificación de las denominaciones femeninas, se destaca que las imágenes que encontramos asociadas a las mujeres en estos ejemplos son positivas cuando aparecen en relación con la dictadura de la estética del cuerpo femenino, como en aquellos en los que se hace referencia explícita a la higiene (*limpitas, lavada, peinada*), al peso (*con 20 kg más de carne; muy alta y muy delgada*), o a su preocupación por la apariencia física (*maquillada y vestida; hermosa, guapa, jamona*). También gozan de aprobación social cuando son jóvenes, y se las trata como objetos/alimentos (*bombón, partidazo, bizcochable*), se comportan de forma *honrada, risueña* o *relajada*, y frecuentemente se presentan en su relación de parentesco con el sexo masculino (*casada, viuda, solterita, sola*). Por el contrario, las imágenes desfavorables de la mujer[17] se proyectan en relación directa con el físico, y así encontramos adjetivos con connotaciones negativas como *horrendas* o *feas*.

Por otra parte, si la relación de las mujeres con el sexo y el deseo no se corresponde con lo socialmente esperable, aparecen en los ejemplos apelativos e insultos (*calientapollas, fulanas, viciosas, pelandrusca*) para juzgar asertivamente la promiscuidad femenina. Sin embargo, también se juzga negativamente a la mujer cuando es *beata* o si aparece asociada a otros rasgos implantados entre los tópicos femeninos (*inmadura, ladina* o *compulsiva).*

Se destaca, por último, que en algunos ejemplos la imagen de la mujer oscila entre dos calificativos, ordenados de lo positivo a lo negativo (*muy discreta pero viciosa* o *inocente cachonda*).

[17] En este estudio, se analizan las imágenes más claras y evidentes que se usan para descalificar y denigrar a la mujer, pero, para Bengoechea (2015), el insulto femenino está cargado de sexismo, a veces incluso sutil, y se suele dar en contextos cariñosos o humorísticos, lo que reprime reacciones directas o reproches.

La colocación de estos pares no es casual y responde a las "cualidades" que la hegemonía heteronormativa espera del comportamiento femenino en el ámbito de las relaciones sexuales.

Por lo que concierne a los mecanismos y recursos usados en los ejemplos para la representación del hombre presentamos la siguiente clasificación:

a) Mediante sustantivos comunes de sentido genérico: *hombre, el menda, tío, tipo;*
b) Aludiendo a su edad: *chico, muchacho, jovencito, viejo, un viejo de 80;*
c) Atendiendo a su raza: *mestizo;*
d) Mediante apelativo con connotación sexual: *macho, machote, canalla;*
e) A través de su posición (laboral) jerárquica respecto a la mujer: *jefe, cliente, político (alemán), (buen) burgués, criado negro*;
f) Mediante su estado civil: *novio (sevillita), marido, soltero;*
g) Según su parentesco: *sobrino;*
h) Mediante pronombre: *ellos;*
i) Mediante insulto: *hijo de puta, pagafanta, zorro viejo*.

De esta clasificación, y en función de las proyecciones de los ejemplos, las imágenes del hombre tienen connotaciones positivas cuando están relacionadas con su virilidad (*varonil y machote, peludo*), con su aspecto físico, pero sin referencias directas a un estándar estético prestablecido (*guapo, guapo y musculoso, tío maduro interesante, sexy*) y, a diferencia de lo que sucedía con ciertas características femeninas, la promiscuidad en ellos es un valor añadido y natural (*de vocación polígama y cana al aire*). En cambio, las proyecciones negativas derivan directamente de su comportamiento en relación con el género femenino y cuando no responden a los estándares heteronormativos de masculinidad y virilidad[18], como se aprecia en el uso de apelativos, diminutivos e insultos como *pobrecillo, estúpido, débil,* o *cobarde*

5. DISCUSIÓN

Como se ha venido comprobando, la imagen femenina sigue supeditada en los ejemplos de los diccionarios a la masculina y, por lo tanto, se sigue perpetuando que la esfera del placer en las relaciones sexuales está reservada solo a los hombres.

[18] Según Garofalo (2022), en su estudio sobre los recursos lingüísticos empleados en las narraciones eróticas de la comunidad homosexual, se establece un claro paralelismo en los roles desempeñados por hombres y mujeres durante las relaciones sexuales y las relaciones homoeróticas, esto es, también en la narrativa gay, encontraremos a uno de ellos con un rol pasivo que encuentra placer en la humillación y feminización por parte del otro, que viene descrito como «activo dominante y testosterónico». Por este motivo, en este trabajo se han recogido algunas UF que, aunque sean propias de las relaciones homosexuales, demuestran esa relación que se establece entre gays y mujeres durante el desarrollo de determinadas prácticas eróticas. En cambio, hemos omitido el estudio de las imágenes de hombres homosexuales por exceder el marco de este análisis.

La importancia de los ejemplos en las UF es esencial porque en muchas ocasiones la opacidad de las locuciones oscurece sus ámbitos y contextos reales de uso, al no poder deducirse su significado por la suma del significado de sus componentes. Además, las que aquí se han analizado pertenecen a registros coloquiales y, sobre todo, vulgares, los cuales suelen evitarse en la enseñanza reglada y en los espacios culturales, motivo por el cual el único modo para valorar su contenido semántico y sus extensiones de uso lo encontramos precisamente en los ejemplos, que nos dan una representación real y pragmática de su aplicación en el empleo cotidiano.

Según los ejemplos que los diccionarios tratados ofrecen de nuestro corpus de UF, el comportamiento de la mujer –teniendo en consideración el léxico empleado, y las imágenes y las proyecciones analizadas– adopta un rol eminentemente estereotipado y sometido en el terreno sexual (*secretaria, turista sueca*), es denigrada cuando intenta actuar como un hombre (*marimacho, viciosa compulsiva*) y se la juzga e insulta cuando no respeta los comportamientos tradicionales (*calientapollas, pelandrusca*) o no responde a las dictaduras corporales y estéticas (*horrendas mujeres*). Además, a ellas se les aplica también la fobia a la vejez o gerontofobia (*viuda aún joven*), ya que se las considera sexualmente activas mientras son jóvenes o cuando se las cosifica; y son atractivas si se las asocia a los clásicos estereotipos normativos femeninos (*rubia imponente*).

Los hombres, en cambio, en los ejemplos de la fraseología española, siguen ejerciendo el poder en las relaciones sexuales, y sus comportamientos denigratorios y de dominación se justifican como conductas naturales y específicas del género masculino (*de vocación polígama*). Asimismo, los aspectos negativos están estrechamente vinculados a aspectos sentimentales y, por ello, se los relaciona con el género femenino (*débil, cobarde, romántico*), al que se culpabiliza si intenta ejercer el poder en este plano íntimo y privado en el que el hombre ha desempeñado siempre un rol preponderante e incuestionable.

En conclusión, con esta investigación se ha querido demostrar que las implicaturas de los ejemplos procedentes de los dos diccionarios fraseológicos de la lengua española consultados (el *DiLEA* y el *DFDEA*) siguen ofreciendo una imagen social totalmente anclada en el pasado donde los estereotipos de géneros continúan vigentes[19] y el placer sexual femenino siguen siendo un tabú para nuestra sociedad, y donde la lucha emancipadora y de empoderamiento en la esfera sexual para las mujeres todavía tiene mucho camino por recorrer.

[19] A pesar de las continuas recomendaciones por parte de las instituciones que luchan por la igualdad de género, compartimos la queja que Forgas (2007) dirigió al diccionario de la Academia sobre todos los sesgos ideológicos, especialmente patriarcales y androcéntricos, que siguen presentes también en los diccionarios fraseológicos en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bengoechea Bartolomé, Mercedes. 2015. *Lengua y género.* Madrid: Síntesis.

Caballero Artigas, Héctor Leví. 2019a. El sexismo en la fraseología española: otras locuciones de mujer. *Construcciones culturales y políticas del género*, ed. por Eva Hernández Martínez et al., 404-421. Madrid: Dyckinson.

Caballero Artigas, Héctor Leví. 2019b. El sexismo en el lenguaje como forma de violencia de género. Un análisis sociolingüístico a partir de las locuciones españolas. *Comunicación, género y educación. Representaciones y (de)construcciones*, ed. por Juan Carlos Suárez Villegas et al., 91-96. Madrid: Dyckinson.

Corpas Pastor, Gloria. 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, Gloria. 2003. *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Iberoamericana.

Echevarría Isusquiza, Isabel. 2011. Refranes y género. *Estudios Humanísticos. Filología,* 33: 245-272.

Fernández-Cruz, Javier y Fernández-Melendres, Carla. 2022. ¿Empoderamiento o sumisión? Un estudio basado en corpus sobre la voz narrativa femenina en los relatos eróticos *amateurs* autopublicados. *Estudios de género asistidos por corpus. Enfoques multidisciplinares,* ed. por Giovanni Garofalo, 178-211. Lausana: Peter Lang.

Forgas Berdet, Esther. 2007. Diccionario e ideología. *Interlingüística*, 17: 2-16.

García Meseguer, Álvaro. 1994. *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*. Barcelona: Paidós.

Garofalo, Giovanni. 2022. Secuencias formulaicas y heteronormatividad en los relatos eróticos de una comunidad homosexual en internet. *Estudios de género asistidos por corpus. Enfoques multidisciplinares*, ed. por Giovanni Garofalo, 136-177. Lausana: Peter Lang.

Gutiérrez Rubio, Enrique. 2016. *La imagen de la mujer (y del hombre) en la fraseología española. Pervivencia de los estereotipos de género en el siglo XXI.* Madrid: Liceus. Lingüística general.

Kedron, Katerina. 2014. *Genderové aspekty ve slovanské frazeologii (na materiálu běloruštiny, polštiny a meštiny).* Praha: Karolinum.

Messina Fajardo, Luisa Allesita. 2018. Los estereotipos de género a través de las unidades fraseológicas españolas e italianas. *Fraseología y variedades diatópicas*, ed. por Katrin Berty et al., 57-81. Pamplona: EUNSA.

Messina Fajardo, Luisa Allesita. 2022. El androcentrismo y sexismo en los refranes. La imagen de la mujer en el refranero español, italiano y siciliano, entre prejuicios y estereotipos. *Fraseologia e paremiologia. Tra lingua e discorso*, ed. por Cosimo De Giovanni, 485-504. Roma: Aracne.

Penadés Martínez, Inmaculada. 2019. *Diccionario de Locuciones Idiomáticas del Español Actual (DiLEA).* Disponible en: *http://www.diccionariodilea.es/inicio*. [Fecha de última consulta: mayo 2024].

Seco, Manuel et al. 2018. *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles*. Madrid: Aguilar.

LIDERAZGO FEMENINO Y TRANSFORMACIONES SOCIALES EN EL CAMBIO LINGÜÍSTICO. DATOS DE LA CIUDAD DE MÁLAGA[1]

MATILDE VIDA CASTRO

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es revisar los factores que influyen en los cambios de percepción hacia las variables lingüísticas, entre los que cobra especial relevancia la evolución de los roles sociales adoptados por las mujeres en las últimas décadas. La intención principal es repasar algunos de los antecedentes empíricos y teóricos que conducen a la idea de que la integración de la mujer en nuevas estructuras socioeconómicas —debido, en buena medida, a las transformaciones sociodemográficas vividas a partir de la segunda mitad del siglo XX— le llevan a reflejar su identidad a través de rasgos lingüísticos que simbolizan su adhesión a dichas estructuras. En las últimas décadas, la mujer ha pasado de ejercer labores casi exclusivamente domésticas a ser también una profesional cualificada que puede llegar a ocupar puestos de liderazgo en empresas o instituciones. Además, las comunidades de habla del siglo XXI asignan a las variables lingüísticas (fonéticas, gramaticales, léxicas o pragmáticas) un significado social que probablemente antes no tenían (urbanidad, modernidad, cosmopolitismo, tradición…) y las utilizan como marca de identificación con dichas características; en el caso de las mujeres que han adoptado nuevas identidades, tanto personales como comunitarias, pueden reflejarlas en parte a través de la utilización de rasgos lingüísticos que, de alguna manera, simbolizan dicha identidad.

El capítulo se organiza de la siguiente forma: a continuación (epígrafe 2) se resumen los principales factores externos que parecen facilitar cambios internos en las variedades lingüísti-

[1] El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Agenda 2050: el español de Málaga: procesos de variación y cambio espaciales y sociales" (PID2019-104982GB-C5-2), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación, y del Proyecto de Investigación en estudios de Género, Inclusión y Sostenibilidad Social "Mujer Ayer y Hoy. Transformaciones sociales y su efecto en el cambio lingüístico en Andalucía" (PPRO-B2-2023-03), financiado por la Universidad de Málaga (Plan Propio).

cas; en el apartado 3 se presentan evidencias de la segregación del comportamiento lingüístico entre hombres y mujeres y del liderazgo femenino en la formación de una variedad intermedia en Andalucía a partir de datos de la ciudad de Málaga y se exploran las principales razones que la sociolingüística atribuye a dicho liderazgo para justificar, en el epígrafe de conclusiones, la vuelta al método etnográfico e interpretativo que, desde el grupo de investigación Vernáculo Urbano Malagueño, se propone para explicar las diferencias de género.

2. IDENTIDAD SOCIAL Y CAMBIO LINGÜÍSTICO

La teoría de la variación lingüística se ha preocupado desde siempre por entender cuáles son los mecanismos que operan en el cambio lingüístico, entre estos mecanismos cobra especial importancia la actitud de los individuos hacia las corrientes de cultura dominante, de tal modo que ya en los primeros trabajos de William Labov (1963) se observa cómo determinados factores relacionados con la identidad social y las actitudes personales de los hablantes se encuentran directamente relacionados con diferentes procesos, bien de acomodación lingüística hacia variedades más prestigiosas, bien de estabilización o mantenimiento de los rasgos tradicionales.

El primero de estos ejemplos aparece en el estudio que realizó Labov en la isla de Martha's Vineyard (1963). En dicho trabajo, Labov investiga los factores que promueven el proceso de centralización del primer elemento de los diptongos /aɪ/ y /aʊ/ en palabras como *night* o *house* entre varios grupos de hablantes de la comunidad de habla de la isla de Martha's Vineyard, en el estado de Massachusetts, una isla que, en el momento del estudio, contaba con una población de unos 5.500 habitantes y que, durante el verano, recibía (y recibe) una importante masa de visitantes del continente que pasan allí sus vacaciones. Labov lleva a cabo una rigurosa labor etnográfica al analizar con minucioso detalle las circunstancias socioeconómicas y actitudinales que rodean a los diferentes grupos demográficos de la isla y muestra evidencias que correlacionan los índices más altos de centralización vocálica con aquellos grupos de hablantes que más se identifican con las tradiciones locales; así, por ejemplo, los universitarios jóvenes de origen inglés que deciden permanecer en la isla, a pesar de las difíciles condiciones laborales y económicas que encontraban en ella[2], registraban valores más elevados de centralización que aquellos que sí se marchaban al continente atraídos por las mayores y mejores oportunidades de ascenso social y un modo de vida más urbano y moderno. El cambio fonético en marcha era promovido, por tanto, por aquellos individuos que se identificaban fuertemente con los valores tradicionales de la isla y que, además, querían diferenciarse de la forma de hablar de los turistas que los visitaban en verano, hacia los que presentaban cierto grado de rechazo. Todo esto pare-

[2] Martha's Vineyard registraba altos índices de paro debido a la reestructuración de la industria pesquera, una gran estacionalidad por su dependencia del turismo y un alto coste de la vida por los altos precios de los productos que procedían del continente.

ce revelar el peso específico que tienen los factores identitarios de los hablantes en los procesos de cambio lingüístico.

Varela García (2002) analiza el proceso de palatalización de la vocal /a/ relacionado con el debilitamiento de los segmentos situados en la coda silábica en posición final de palabra (ej.: *casas* > [ˈkase], *jugar* > [xuˈɣe]) en el municipio sevillano de Estepa, una localidad fronteriza entre el andaluz oriental y occidental en donde se registra bastante variabilidad en la pronunciación más o menos abierta y adelantada de esta vocal. La autora, discípula de Labov, realiza también un minucioso análisis etnográfico de los habitantes de la ciudad y presenta datos que evidencian un mayor índice de palatalización entre aquellos hablantes que, a pesar de su juventud, se mantienen fieles a las tradiciones locales y que no tienen intención de abandonar el municipio, mientras que los jóvenes que sí tienen intención de vivir en el futuro en una gran ciudad para buscar otras condiciones de vida se alejan de este rasgo. Especialmente interesante es el comportamiento del grupo de mujeres universitarias que, desencantadas por el modo de vida que han encontrado en la gran ciudad, regresan a Estepa y acomodan su pronunciación a la norma local de tal forma que son uno de los grupos con mayores porcentajes de palatalización (Varela García 2002:183).

El trabajo de von Essen (2021) se centra en averiguar las razones que llevan a los hablantes argentinos asentados en la ciudad española de Málaga a adoptar diferentes patrones lingüísticos más o menos cercanos a la variedad de llegada, de tal modo que algunos presentan patrones lingüísticos alejados de su variedad vernacular, la variedad rioplatense, pero cercanos a los de la variedad de Málaga, mientras que otros se mantienen bastante más fieles a su variedad de origen. Para ello, von Essen (2021: 240-262) realiza un análisis exhaustivo de las características individuales de los sujetos analizados y establece una escala que consigue medir la orientación de los hablantes hacia la integración (Berry 1997) y la acomodación a la vida social de la ciudad de Málaga. Tras ello, von Essen (382-388) demuestra que los inmigrantes más integrados en la vida social de la comunidad de llegada son los que presentan también un mayor índice de acomodación lingüística a la variedad de Málaga, mientras que los que muestran una actitud más negativa hacia la comunidad receptora son los que mantienen los patrones lingüísticos propios de su variedad rioplatense.

En realidad, los procesos de cambio lingüístico son el resultado de complejos mecanismos en los que intervienen diversos factores: lingüísticos, estilísticos y sociales. Entre estos últimos se debe destacar el efecto producido por las profundas transformaciones demográficas y económicas vividas en Europa tras la segunda guerra mundial. Dichas transformaciones pueden considerarse, en su conjunto, como un auténtico catalizador de cambios lingüísticos todavía en marcha que están dando lugar a la formación de variedades intermedias (o coinéticas) en todo el continente (Kerswill y Williams 2000, Cerruti y Tsiplakou 2022) que surgen como el resultado

estable de dos posibles procesos que, en ocasiones, se pueden combinar: (1) la convergencia o nivelación entre variedades locales, o (2) la convergencia unilateral (*advergence*) de las variedades locales hacia el estándar (Hinskens, Auer y Kerswill 2005: 11-12).

En la formación de estas coinés son determinantes la mayor o menor cercanía entre los diferentes sistemas lingüísticos que intervienen en su constitución, así como la propia naturaleza de estos y sus dominios de uso (especialmente cuando se trata de procesos de convergencia hacia el estándar). La aparición de este tipo de variedades coinéticas o intermedias es estimulada por un amplio abanico de factores extralingüísticos, entre los que destacan los movimientos migratorios desde las zonas rurales a los centros urbanos, la alfabetización, la irrupción de los medios de comunicación de masas, la mejora del transporte, los cambios en el mercado de trabajo o los avances económicos, entre otros (Cerruti y Tsiplakou 2022: 8).

3. LIDERAZGO FEMENINO EN LAS TRANSFORMACIONES SOCIOLINGÜÍSTICAS

El liderazgo femenino en los cambios lingüísticos es una constante en los estudios de corte variacionista. Ya en los primeros trabajos de Labov en Filadelfia (1972) y de Trudgill en Norwich (1971, 1972), se observa que las mujeres promueven el uso de las formas prestigiosas mientras que los hombres registran índices más altos de utilización de formas vernaculares. Esta segregación genérica en el comportamiento lingüístico hacia las formas con diferente prestigio social es el que lleva a las mujeres a ser las primeras en adoptar los cambios implicados en los procesos de convergencia hacia el estándar.

Por otra parte, las mujeres también lideran los cambios motivados por fuerzas o restricciones inherentes a los sistemas lingüísticos en los que aparecen realizaciones alofónicas que no son evaluadas por la comunidad de habla, es decir, formas que no están estigmatizadas, pero que tampoco gozan de ningún tipo de prestigio (cubierto o encubierto) (Labov 1966, Fasold 1969, Cedergren 1973, Trudgill 1974, Eckert 1988, entre otros muchos casos). Labov (2001: 261-293) resume estos comportamientos en tres principios básicos:

- Principio de la conformidad lingüística de las mujeres, según el cual las mujeres presentan una ratio menor de formas estigmatizadas que los hombres.
- Principio de la evaluación uniforme, por el cual, en el cambio lingüístico desde arriba, las mujeres adoptan las formas de prestigio con más rapidez que los hombres.
- Principio del liderazgo femenino en el cambio desde abajo, que indica que en los cambios mecánicos que se producen principalmente por fuerzas o restricciones internas de los sistemas lingüísticos (cambio desde abajo), las mujeres utilizan las formas innovadoras con mayor frecuencia que los hombres.

3.1. El papel de la mujer en la formación del andaluz convergente

Diferentes estudios realizados sobre el español meridional parecen indicar que en Andalucía emerge, a partir de la segunda mitad del siglo XX, una variedad coinética que se caracteriza por combinar rasgos tradicionales con rasgos propios del estándar. Los datos que se han manejado hasta el momento sugieren también que la aparición de esta variedad, propia de hablantes relativamente jóvenes de nivel sociocultural medio o alto, ha sido liderada por mujeres (Villena-Ponsoda y Vida-Castro 2017: 27).

Entre los rasgos que conforman esta variedad intermedia, destaca, entre otros, el aprendizaje de la distinción estándar de los fonemas /s/:/θ/, lo que ha dado lugar a un proceso de cambio lingüístico en el que se observa que las generaciones más jóvenes se alejan cada vez más de los patrones tradicionales de fusión que se suelen etiquetar con las denominaciones de *seseo* y *ceceo* y que encuentran, en el mosaico de variedades lingüísticas de Andalucía, distintos grados de extensión y prestigio (Villena-Ponsoda 2008: 145-147).

El trabajo de Ávila Muñoz (1999) sobre el comportamiento lingüístico de una red social del barrio de Capuchinos presentó evidencias claras de que en una piña de hablantes de unos 50 años de edad con bajos niveles de formación y que se relacionaban principalmente en el seno de una asociación recreativa rociera (*La Hermandad*), los patrones de confusión estaban muy polarizados con respecto al género de los hablantes ya que, tal y como se muestra en el primer gráfico de la Figura 1, los hombres favorecían la pronunciación no sibilante ([θ], *ceceo*) de la obstruyente dental /θ^{s}/ (la probabilidad era de 0,69 en hombres frente al 0,16 en las mujeres), mientras que las mujeres promocionaban la realización sibilante ([s], *seseo*), con una probabilidad de 0,47 frente al 0,08 en los hombres (Villena-Ponsoda y Ávila-Muñoz 2014: 230). Hay que tener en cuenta que, en el mosaico de variedades lingüísticas andaluzas, las variantes sibilantes de la unidad fonológica /θ^{s}/ (patrón seseante) siempre ha gozado de mayor prestigio, ya que este rasgo forma parte del estándar regional, mientras que las realizaciones no sibilantes (patrón ceceante) constituyen un rasgo más vernacular asociado a la ruralidad (Villena-Ponsoda 2008:145-147, Villena-Ponsoda y Vida-Castro 2017: 4).

Con respecto al patrón de distinción (Gráfico 2 de la Figura 1), también se documentaron (Villena-Ponsoda y Ávila-Muñoz 2014: 230) diferencias estadísticamente significativas no solo entre los hombres y mujeres de la piña de *La Hermandad* (las mujeres presentaron una probabilidad de distinción de 0,49 frente a un 0,15 en los hombres), sino también en los datos generales (hombres: 0,43 vs. mujeres: 0,65). Un comportamiento similar se observa también en el caso de la realización fricativa del fonema africado palatal sordo /t͡ʃ/ (Gráfico 3 de la Figura 1): los hombres mantienen la pronunciación vernacular, es decir, la fricativa [ʃ] (por ejemplo, la palabra *coche* /ˈkot͡ʃe/ realizada como [ˈkoʃe]) con una probabilidad de 0,44, mientras que, en las mujeres, la probabilidad de realizar la variante tradicional es prácticamente nula (0,08).

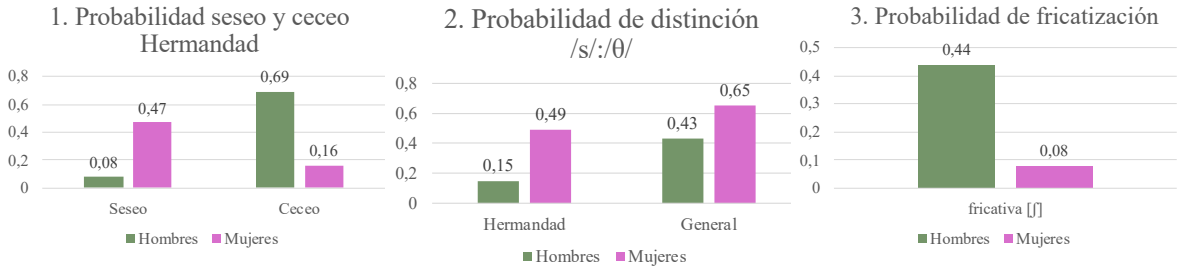


Figura 1. Diferencias genéricas en el comportamiento lingüístico de la red de Capuchinos

El trabajo realizado por Cuevas Molina (2001) en una red social del barrio de Nueva Málaga refleja el mismo patrón encontrado por Ávila-Muñoz en Capuchinos. Por una parte, la segregación por géneros está presente entre los grupos de más edad ya que, tal y como se ve en el primer gráfico de la Figura 2, los hombres favorecen la realización no sibilante de la obstruyente dental /θˢ/ ([θ], *ceceo*; probabilidad de 0,64 en los hombres frente al 0,03 en las mujeres) mientras que las mujeres mayores promocionan la realización sibilante ([s], *seseo*; probabilidad 0,82 en mujeres frente al 0,15 en los hombres). Por otra parte, el patrón distinguidor está liderado por las mujeres jóvenes (Gráfico 2 de la Figura 2), que presentan una probabilidad de distinción de 0,92, mientras que en los hombres de la misma edad y nivel sociocultural esta probabilidad baja al 0,78. En este sentido merece la pena destacar la importante diferencia encontrada entre dos grupos de mujeres mayores de 40 años (Gráfico 3 de la Figura 2) ya que uno de ellos favorece claramente el patrón distinguidor, con una probabilidad de 0,75, mientras que en el segundo grupo la distinción fonemática de /s/:/θ/ es prácticamente inexistente con una probabilidad de 0,13. El rasgo más importante que separa a estos dos grupos de mujeres es actitudinal: las mujeres no distinguidoras presentan una actitud muy positiva hacia los valores locales, mientras que las distinguidoras se alejan más del estilo de vida tradicional de la ciudad y, sin rechazarlo, son un grupo de mujeres más modernas y abiertas al exterior. Por último, si atendemos al comportamiento de los hablantes de Nueva Málaga con respecto a la realización del fonema palatal africado sordo /t͡ʃ/ (Gráficos 1 y 2 de la Figura 2), se observa que la realización vernacular es prototípica de hombres mayores (0,74 en hombres frente al 0,06 en mujeres), e incluso de los jóvenes (0,37 en hombres frente al 0,08 en mujeres), mientras que las mujeres apenas promocionan este rasgo (Cuevas-Molina 2001: 309-337).

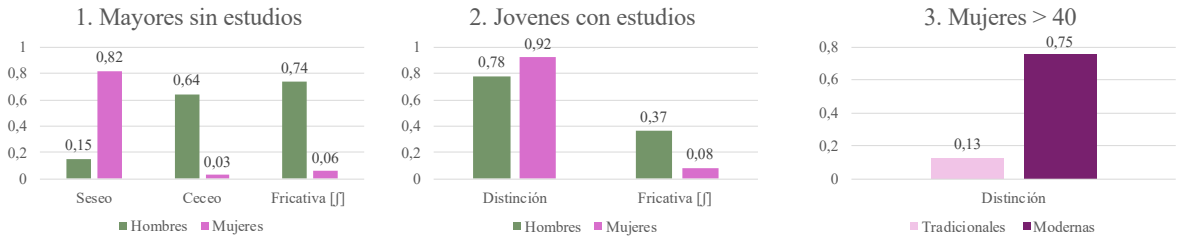


Figura 2. Segregación del comportamiento lingüístico por género en la red social de Nueva Málaga

Al observar los datos generales obtenidos a través de una muestra estratificada y sociolingüísticamente representativa de la ciudad de Málaga recogida en los años 90 —PRESEEA-Málaga 1— (Vida-Castro 2007; Ávila, Lasarte y Villena 2008; y Lasarte, Sánchez, Ávila y Villena 2008) en la que se analizó la probabilidad de realización de ocho rasgos lingüísticos situados en diferentes puntos del continuo vernáculo-estándar (*ceceo*, elisión de /x/, elisión de /d/ intervocálica, *seseo*, aspiración de /x/, aspiración de /-s/ en coda, distinción de /s/:/θ/ y realización fricativa de /x/), se observa una importante diferencia entre el comportamiento lingüístico de hombres y mujeres.

En la Figura 3 se presentan los índices de no estandarización (eje horizontal) y orientación regional (eje vertical) de los hablantes según su género. Como se puede comprobar, las mujeres se concentran en el lado izquierdo del gráfico, lo que representa un mayor índice de realizaciones más prestigiosas, como son las propias del estándar nacional (que se sitúan en la parte inferior izquierda, como la distinción de /s/:/θ/ o la realización fricativa de /x/) o los rasgos del estándar regional, como el *seseo*, que aparecen en la parte superior. Los hombres, sin embargo, tienden a situarse más a la derecha que las mujeres, especialmente en el lado inferior, lo que indica una mayor probabilidad de producir variantes propias de la variedad vernacular malagueña, como el *ceceo* o la elisión de /x/.

F1: $p < 0{,}001$
F2: $p = 0{,}005$

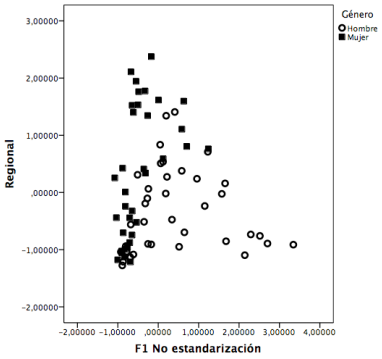
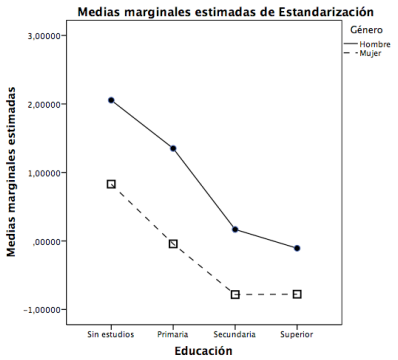


Figura 3. Efecto del género del hablante en el uso de la variedad convergente en Málaga (Fuente: Villena-Ponsoda y Vida-Castro 2017: 20)

La Figura 4 presenta la interacción del género y nivel de instrucción. El eje vertical representa la utilización de rasgos vernaculares (a mayor puntuación, mayor uso de rasgos tradicionales) y el eje horizontal representa los diferentes niveles educativos. Como se puede observar, la presencia de rasgos tradicionales disminuye conforme crece el nivel educativo de los hablantes, aunque lo más interesante es que los rasgos propios del estándar son siempre mayores en las mujeres, independientemente del nivel de instrucción.



ANOVA. Modelo: F = 17,692, sig. < 0,001
Género: F = 41,824, p < 0,001
Educación: F = 26,309, p < 0,001
Género * Educación: F = 1,068, No sig.
R2 = 0,685

Figura 4. Efecto de la interacción del estatus educacional y el género del hablante en el uso de la variedad convergente en Málaga (Fuente: Villena-Ponsoda y Vida-Castro 2017: 23)

Los primeros análisis de los datos de un segundo corpus (PRESEEA-Málaga 2), también sociolingüísticamente estratificado, obtenido 20 años más tarde (Vida-Castro, en preparación), parecen indicar que, aunque los patrones tradicionales van quedando relegados a los grupos de mayor edad con niveles de instrucción más bajos, los rasgos propios del estándar se siguen haciendo más presentes entre las mujeres (Figura 5). Por un lado, el trabajo de Molina-García (2021: 94 y 128) sobre los fundamentos acústicos de la escisión prestigiosa de /θˢ/ revela que las mujeres presentan una distancia acústica media (0,43) mayor que los hombres (0,31) así como un mayor porcentaje de realizaciones canónicas, es decir, más cercanas al estándar que los hombres (88,5% de realizaciones canónicas en las mujeres frente a un 53% de realizaciones canónicas en los hombres) y muchas menos realizaciones vernaculares (un 11,5% en las mujeres y un 47% en los hombres).

Por otro lado, los datos obtenidos sobre la realización de la fricativa velar sorda /x/ (Vida-Castro 2024) también reflejan, en parte, este comportamiento. Aunque la frecuencia de realización de la variante estándar [x] es similar entre hombres y mujeres, la elisión de este segmento, que es la variante más vernacular, es favorecida en mayor medida por hombres (0,12) que por las mujeres (0,06), mientras que las mujeres presentan un mayor índice de realizaciones de la variante regional [h] (0,4 frente al 0,3 en los hombres).

Por último, el análisis de Vida-Castro (2018 y 2022) sobre el proceso de resilabificación del segmento /-st/ en posición interior de palabras como *pista*, *fiesta* o *agosto*, también refleja un

claro liderazgo femenino en lo que se podría considerar un cambio desde abajo (Pérez-Molina y Vida Castro, en prensa), con un 0,66 de realizaciones africadas (pronunciación de *fiesta* como [ˈfjetˢa]) entre las mujeres frente al 0,51 de resilabificación en los hombres.

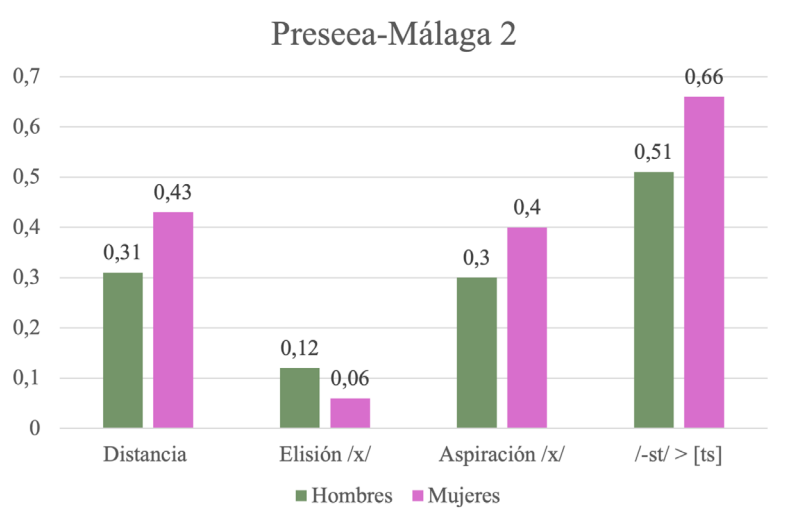


Figura 5. Influencia del género en el comportamiento lingüístico en la ciudad de Málaga en 2015

3.2. La transformación de los roles sociales

La explicación que da cuenta del hecho de que las mujeres vayan siempre por delante en la adquisición de las variables prestigiosas (cambio desde arriba) se ha basado tradicionalmente en los factores culturales que, incluso a pesar de las mejoras socioeconómicas experimentadas por las mujeres, las mantuvieron (al menos durante las últimas décadas del pasado siglo) como las principales cuidadoras de los hijos y, por tanto, como las principales encargadas de transmitir el capital simbólico asociado a las formas lingüísticas prestigiosas (Labov 2001:163).

Esta argumentación, aunque aceptada en términos generales, ha sido revisada y discutida por el mismo Labov ya que, en ocasiones, los datos reflejan comportamientos paradójicos que son difíciles de explicar como, por ejemplo, determinadas interacciones con otros factores sociales como el nivel socioeconómico o el hecho de que también sean las mujeres las que lideren los cambios desde abajo.

Por esta razón, Labov (2001: 385-411) vuelve a los datos de su estudio de Filadelfia y, tras analizar los comportamientos individuales de cada sujeto, localiza a las mujeres que lideran los cambios e indaga en sus historias personales a través de los datos etnográficos y mesosociales obtenidos durante el periodo de recogida de materiales y recrea la historia de vida de cada una de ellas por medio de un análisis interpretativo y cualitativo. Lo que encuentra es que ese grupo de mujeres que lideró los cambios lingüísticos analizados fue también un grupo de mujeres innovadoras en otros aspectos de su vida. En general, todas ellas se caracterizaban por haber logrado una respetable posición económica y social dentro de sus redes personales o haber li-

derado movimientos de protesta ante situaciones que consideraron injustas. Son, por tanto, un grupo de mujeres inconformistas con las normas sociales del momento que consiguieron recorrer un camino de ascenso social que, de haberse conformado con los roles sociales propios de su tiempo, no hubieran realizado.

Labov (2001: 322) trata de comprender cuál es la relación que existe entre los roles de género que parecen estar detrás de los comportamientos lingüísticos diferenciados entre hombres y mujeres y los mecanismos sociales que pueden estar detrás de los mismos. El autor indaga, por tanto, en las estructuras sociales en las que las líderes del cambio están involucradas, como pueden ser las redes sociales en las que se integran y su papel en ellas, pero no como integrantes anónimas de un grupo social (mujeres), sino como individuos claramente identificados a través de sus historias personales. Labov relaciona los mecanismos que llevan a la diferenciación genérica entre hombres y mujeres con aquellos que también observó Eckert (1989a) en la distinción entre los grupos de adolescentes (*Jocks* y *Burnouts*) en un instituto de Detroit y que se basan en la construcción de diferentes identidades que se reflejan en múltiples aspectos de su comportamiento: desde los grupos con los que se relacionan, la forma de vestir, los lugares que frecuentan y, también, la forma de hablar, ya que las variables lingüísticas adquieren un valor simbólico representativo de las identidades sociales a las que los adolescentes se tratan de acercar (o alejar) según el periodo vital en el que se encuentran.

Al buscar una explicación sobre el comportamiento segregado entre hombres y mujeres, Labov vuelve a poner sobre la mesa —tal y como ya lo había hecho en su trabajo en la isla de Martha's Vineyard en 1963— la importancia de la identidad personal y la agentividad, así como el significado social que, como hablantes, otorgamos a los diferentes rasgos lingüísticos. Estos conceptos fueron profundamente tratados por Eckert en sus investigaciones (2018) y abrieron el camino a los estudios de la llamada *tercera ola* de investigación sociolingüística y a múltiples trabajos que tratan de entender la indexicalidad (Silverstein 2003) de los rasgos lingüísticos en diferentes variedades, como los de Podesva (2007) o Campbell-Kibler (2007) entre otros muchos.

En este sentido cabe destacar el trabajo de Eckert titulado "The whole woman: sex and gender differences in variation" (1989b), también basado en el comportamiento lingüístico de los adolescentes en Detroit. En él, la autora ilustra de manera especial la idea de que las diferencias de género deben ser entendidas dentro de un complejo sistema de actitudes, roles e identidades sociales en el que las mujeres proyectan su integración en determinados grupos sociales a través del lenguaje en mayor medida que lo hacen los hombres. Las mujeres, tradicionalmente privadas de los medios de acceso al poder real, manifiestan su estatus por medio de elementos que simbolizan su pertenencia a ellos, como puede ser el uso de determinados rasgos lingüísticos (Eckert 1989b: 265). Su conclusión es que las variables sociales que se correlacionan con

las variables fonológicas son más complejas de lo que una simple etiqueta (*hombre* o *mujer*) podría indicar, de modo que hay que analizar en profundidad qué es lo que hay detrás de ellas. No se pueden explicar las diferencias de género si no tenemos la suficiente información sobre los individuos (mujeres y hombres) que forman parte de las muestras analizadas.

4. CONCLUSIONES

Todo lo dicho hasta aquí indica que es necesario recuperar las técnicas propias del método etnográfico para poder entender mejor qué es lo que hay detrás de las diferencias genéricas que se detectan en el comportamiento lingüístico. Sin duda, nuestra sociedad ha sufrido relevantes transformaciones desde la segunda mitad del siglo XX, pero los cambios acaecidos se han multiplicado y acelerado en las últimas dos o tres décadas y los roles sociales que asumimos como individuos dentro de las estructuras de mediana escala en la que nos integramos muestran múltiples facetas que, como investigadores, debemos conocer.

Por una parte, la extensión y difusión de los movimientos feministas que han convocado a mujeres de todo el mundo con el fin de denunciar y actuar contra las causas que originan la desigualdad entre hombres y mujeres o la violencia que se ejerce contra ellas —como, por ejemplo, los movimientos de carácter internacional *Women's March*, *Me Too*, *Time's Up*, *8M Día Internacional de la Mujer*[3] o los movimientos de origen español *Yo Sí Te Creo*, *Cuéntalo* o *Nos Queremos Vivas*— han estimulado y acelerado el empoderamiento femenino y también una mentalidad más inclusiva en algunos sectores de nuestras sociedades.

Por otra parte, a estos movimientos eminentemente feministas hay que unir otras corrientes directamente relacionadas con ellas que abogan por una lucha inclusiva que abarca a personas de todas las identidades de género, razas, orientaciones sexuales y trasfondos socioeconómicos, como *Feminism For Everybody*, o las que denuncian el acoso sufrido por el colectivo LGTBIQ+, como *Me Queer*. Todos ellos llevan a la construcción de una nueva tipología de identidades colectivas y personales que se superponen a los constructos previos.

El reto es, por tanto, explorar en qué puntos del nuevo espacio social se ubican los hablantes de la sociedad del siglo XXI más allá de las consideraciones binarias hombre/mujer y de las características tradicionales asociadas a ambas etiquetas y averiguar en qué medida la configuración de nuevas identidades afectan al valor simbólico de las variables lingüísticas de diferente nivel (fonéticas, gramaticales, léxicas o pragmáticas).

[3] Conviene aclarar que la celebración del Día Internacional de la Mujer tiene un recorrido histórico muy amplio ya que fue propuesta y aprobada en la II Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas, realizada en Copenhague en 1910.

Para ello, desde el grupo de investigación Vernáculo Urbano Malagueño, a través del proyecto de investigación "Mujer Ayer y Hoy. Transformaciones sociales y su efecto en el cambio lingüístico en Andalucía", se plantean nuevas líneas de investigación que, a través de técnicas propias del método etnográfico e interpretativo, pretenden tipificar los grupos sociales de las comunidades actuales, en las que los roles de género han sufrido una evolución sin precedentes. Aunque complejo, el trabajo que se presenta por delante es factible y pasa por el estudio y conocimiento profundo de la comunidad de habla local y su evolución, así como por la construcción de una tipología de identidades que nos permita analizar las correlaciones entre ellas y las variables lingüísticas. En la actualidad, se están desarrollando las siguientes tareas:

La primera de las tareas consiste en la vivificación de los corpus disponibles (PRESEEA-Málaga 1 y 2) a partir de la reinterpretación de tipos sociológicos de género. Los trabajos que se están desarrollando actualmente se basan en los datos recogidos a través de dos corpus de habla oral estratificados a partir de las tres variables macrosociales básicas: género, edad y nivel de instrucción. La recogida de datos, que se llevó a cabo en dos sincronías diferentes: 1995 y 2015, consistió en la realización de entrevistas semi-espontáneas que se complementaron con un cuestionario socio-reticular muy extenso. Tanto la entrevista como el cuestionario proporcionan información muy valiosa acerca de los individuos entrevistados. El propósito es, a partir de toda esta información, reconstruir las historias de vida de dichos sujetos, su identidad y su vida social con el fin de obtener las pistas que, en relación con el estudio profundo de la evolución de nuestra comunidad de habla, conduzcan a la elaboración de nuevas categorías dinámicas o construcción de tipos abstractos (Weber 1979 [1925]). El objetivo es, por tanto, elaborar una tipología genérica exhaustiva en la que se puedan encajar, a través del diseño de escalas de integración en cada tipo, a los informantes que han conformado los corpus analizados.

La segunda de las tareas pasa por la recogida de un corpus de nueva planta basado en la hipótesis general de que los cambios sociodemográficos y económicos iniciados en la segunda mitad del siglo XX, incrementados a partir de la transición democrática y acelerados de manera exponencial en el siglo XXI, han derivado también en una transformación profunda en la construcción identitaria de los individuos que componen nuestras sociedades y, por tanto, nuestras comunidades de habla, lo que tiene un reflejo inmediato en el significado social que otorgamos a las variables lingüísticas, que pueden ser reinterpretadas para simbolizar identidades más o menos novedosas en el espacio social. El corpus MAYHO (Mujer de Ayer y Hoy) respeta los mínimos metodológicos del proyecto PRESEEA —muestra estratificada por cuotas uniformes según las variables género, edad y nivel de instrucción— (Moreno-Fernández 1996) y se complementa con un cuestionario socio-reticular en la línea de los empleados tradicionalmente en el grupo de investigación VUM, pero presenta la novedad de que, durante la entrevista semidirigida, se pregunta específicamente sobre temas relacionados sobre el feminismo, el ascenso social y profesional de la mujer o los roles de género con el fin de establecer perfiles sociológicos y

averiguar si existen patrones lingüísticos compartidos dentro de cada grupo (Cruces Rodríguez, en preparación).

Estas tareas se complementan con otros dos tipos de actividades: (1) el análisis de las variables de diferentes niveles lingüísticos en las diferentes sincronías a las que corresponden los corpus de datos disponibles (entre los que se encuentran los tres corpus mencionados: PRESEEA-Málaga 1, PRESEEA-Málaga 2 y MAYHO), al que se añade el corpus de Arqueología Lingüística (ARQUEOLING) (Ávila et al. 2024), que da acceso a documentos sonoros previos a la década de los 90 y (2) estudios específicos sobre la indexicalidad y significado social de aquellas variables lingüísticas implicadas en los procesos de cambio lingüístico, es decir, trabajos en los que se recojan las actitudes indirectas hacia aquellos rasgos lingüísticos propios de la variedad de Málaga (ceceo, seseo, distinción /s/:/θ/, fricatización de /t͡ʃ/, elisión y aspiración de /x/, etc.) para determinar su nivel de saliencia y valor simbólico (Pérez-Molina y Vida-Castro, en prensa).

BIBLIOGRAFÍA

Ávila-Muñoz, Antonio Manuel. 1999. La variación reticular e individual de s/z en el vernáculo urbano malagueño. Datos del barrio de Capuchinos. *Analecta Malacitana*, XVII, 2: 343-367.

Ávila-Muñoz, Antonio; Lasarte-Cervantes, María de la Cruz; Villena-Ponsoda, Juan Andrés (eds.). 2008. *El español hablado en Málaga II. Corpus oral para su estudio sociolingüístico. Nivel de estudios medio*. Málaga: Sarriá.

Ávila-Muñoz, Antonio Manuel; Molina-García, Álvaro; Villena-Ponsoda, Juan Andrés; y Sionakidis, Georgios. 2024. *Las voces de Málaga. Reconstrucción histórica y archivo sonoro de la Ciudad Lingüística*. Granada: Comares.

Berry, John W. 1997. Inmigration, acculturation and adaptation. *Applied Psychology: An International Review*, 46 (1): 5-68.

Campbell-Kibler, Kathryn. 2007. Accent, (ING) and the social logic of listener perceptions. *American Speech*, 82: 32-64.

Cedergren, Henrietta. 1973. *The interplay of social and linguistic factors in Panama*. [Tesis Doctoral Inédita, Cornell University]. https://www.ling.upenn.edu/courses/ling521/Cedergren1973.pdf

Cerruti, Massimo y Tsiplakou, Stavroula. 2022. *Intermediate language varieties. Koinai and regional standards in Europe*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Cuevas-Molina, Inmaculada. 2001. Variación social y reticular de las consonantes obstruyentes dentales (/θˢ/) y palatales (/c/) en el V.U.M. [Tesis Doctoral Inédita, Universidad de Málaga].

Cruces-Rodríguez, María. (En preparación). *Corpus Mujer Ayer y Hoy (MAYHO). Transformaciones sociales y lingüísticas en la ciudad de Málaga en el siglo XXI*.

Eckert, Penelope. 1988. Adolescent social structure and the spread of linguistic change. *Language in Society*, 17: 183-207.

Eckert, Penelope. 1989a. *Jocks and Burnouts: Social Categories and Identities in the High School*. New York: Teachers College Press.

Eckert, Penelope. 1989b. The whole woman: Sex and gender differences in variation. *Language, Variation and Change*, 1: 245-267.

Eckert, Penelope. 2018. *Meaning and linguistic variation. The third wave in sociolinguistics*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Kerswill, Paul y Williams, Anne. 2000. Creating a New Town Koine: Children and Language Change in Milton Keynes. *Language in Society*, 29 (1): 65-115.

Labov, William. 1963. The social motivation of a sound change. *Word*, 19: 273-309.

Labov, William. 1966. *The social stratification of English in New York City*. Washington D.C.: Center for Applied Linguistics.

Labov, William. 1972. *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Labov, William. 2001. *Principles of Linguistic Change. Social Factors*. Oxford: Blackwell.

Lasarte-Cervantes, María de la Cruz; Sánchez-Sáez, José M.; Ávila-Muñoz, Antonio; Villena-Ponsoda, Juan Andrés (eds.). 2008. *El español hablado en Málaga III. Corpus oral para su estudio sociolingüístico. Nivel de estudios superior*. Málaga: Sarriá.

Molina-García, Álvaro. 2021. *Fundamentos acústico-perceptivos de la escisión prestigiosa de /θ/. Estudio sociofonético en Málaga*. Berlín: Peter Lang.

Moreno-Fernández, Francisco. 1996. Metodología del 'Proyecto para el estudio Sociolingüístico del español de España y América' (PRESEEA). *Lingüística*, 8: 257-287.

Pérez-Molina, Pablo y Vida-Castro, Matilde. En prensa. Cambio fonético y significado social en la ciudad de Málaga. Estudio actitudinal sobre el proceso de aspiración de la oclusiva dental sorda procedente del segmento /-st-/. *Regreso a la ciudad lingüística*, ed. por Antonio Manuel Ávila Muñoz. Valencia: Tirant lo Blanch.

Podesva, Robert. 2007. Phonation type as a stylistic variable: The use of falsetto in constructing a persona. *Journal of Sociolinguistics*, 11: 478-504.

Silverstein, Michael. 2003. Indexical Order and the dialectics of sociolinguistic life. *Language & Communication*, 23 (3-4): 193-229.

Trudgill, Peter. 1972. Sex, convert prestige and linguistic change in the urban British English of Norwich. *Language in Society*, 1: 179-195.

Trudgill, Peter. 1974. *The social differentiation of English in Norwich*. Cambridge: Cambridge University Press.

Varela García, Fabiola. 2002. *En la Andalucía de la E. Estudio etnográfico-lingüístico del habla de Estepa (Sevilla)*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa.

Vida-Castro, Matilde (ed.). *El español hablado en Málaga. Corpus oral para su estudio sociolingüístico. I Nivel de estudios bajo*. Málaga: Sarriá.

Vida-Castro, Matilde. 2018. Variación y cambio fonético en la aspiración de /-s/ preoclusiva. Caracterización acústica y distribución social en la ciudad de Málaga, coord. por Emilio Ortega Arjonilla, *El paisaje. Percepciones interdisciplinares desde las Humanidades*. Granada: Comares.

Vida-Castro, Matilde. 2022. On competing indexicalities in southern Peninsular Spanish. A sociophonetic and perceptual analysis of affricate [ts] through time. *Language Variation and Change*, 34: 137-163.

Vida-Castro, Matilde. 2024. Variación social en la lenición de la consonante fricativa velar sorda /x/ en la ciudad de Málaga (España). Parámetros acústicos y discriminación alofónica. Estudio preliminar. *Avances metodológicos*

en fonética y prosodia, ed. por Wendy Elvira García y Paolo Roseano, 345-355. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Vida-Castro, Matilde (ed.). (En preparación). *Corpus PRESEEA-Málaga II. El español hablado en Málaga en el siglo XXI*.

Villena-Ponsoda, Juan Andrés. 2008. Sociolinguistic patterns of Andalusian Spanish. *International Journal of the Sociology of Language*, 193-194: 139-160.

Villena-Ponsoda, Juan Andrés y Ávila Muñoz, Antonio Manuel. 2014. Dialect stability and divergence in southern Spain. Social and personal motivations. *Stability and Divergence in Language Contact. Factors and Mechanisms*, ed. por Kurt Braunmüller, Steffen Höder y Karoline Kühl, 207-238. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Villena-Ponsoda, Juan Andrés y Vida-Castro, Matilde. 2017. Variación, identidad y coherencia en el español meridional. Sobre la indexicalidad de las variables convergentes del español de Málaga. *LinRed: Lingüística en la Red* 15. Monográfico: Estudios sobre el corpus PRESEEA, 1-32.

Von Essen, María Clara. 2021. *Identidad y contacto de variedades. La acomodación lingüística de los inmigrantes rioplatenses en Málaga*. Berlín: Peter Lang.

Weber, Max. 1925. *Economy and Society: An outline of Interpretive Sociology*. Berkeley: University of California Press.

EL DISCURSO DRAG EN REDES SOCIALES: ESTRATEGIAS TRANS-, AGENCIA DISCURSIVA Y EXPRESIÓN DE LA IDENTIDAD

JAVIER GONZÁLEZ RUIZ

INMACULADA PINEDA

1. INTRODUCCIÓN

En un mundo donde la expresión de género y la identidad se encuentran en constante evolución, la cultura drag emerge como un poderoso agente de cambio, desafiando las convenciones de género establecidas y explorando nuevos horizontes en el espectro de la identidad y la comunicación. Si la estética drag tiene unos marcados elementos visuales y performativos, de igual forma, el discurso drag se caracteriza por unas estrategias retóricas y pragmáticas específicas. Nuestro estudio se sumerge en el vibrante mundo digital de la comunidad drag, específicamente a través del análisis de las interacciones en la cuenta de *Twitter/X* del programa *Drag Race España* (@DragRaceEs). Del 4 de febrero al 17 de marzo de 2024 y coincidiendo con la emisión de la temporada *Drag Race España: All Stars*, hemos estudiado las estrategias discursivas empleadas tanto por el Community Manager de la cuenta como por sus seguidores. Las estrategias trans- mencionadas en el título de nuestra investigación no se relacionan metodológicamente con los estudios transgénero, sino más bien con la reciente tendencia trans- en lingüística aplicada, descrita por varios autores (Baker 2021; Baker y Ishikawa 2021; Hawkins y Mori 2018): estrategias translingües, transmodales y prácticas transculturales.

Adoptando un enfoque de análisis del discurso multimodal (ADM) y utilizando el concepto de inglés como *lingua franca* en contextos virtuales (VELF), exploramos cómo la cultura drag se entrelaza con la teoría y especialmente la práctica lingüística contemporánea. Nuestra investigación revela una interesante intersección entre el uso de estrategias transmodales y de prácticas translingües, enriquecidas por la agencia discursiva y la aserción de la identidad drag en este entorno digital transcultural.

A lo largo de este capítulo describiremos cómo la fluidez lingüística y la creatividad discursiva que caracterizan al estilo de la comunidad drag en línea actúan como poderosas herramientas para la multiplicidad de la expresión de género en el espacio digital. El repertorio semiótico que hemos identificado en este contexto de comunicación potencia la agencia discursiva y el empoderamiento de les interlocutores. Además, exploramos la riqueza de interacciones entre les participantes, así como el intercambio de conocimientos sobre la cultura drag y la construcción de identidades digitales.

1.1. Drag Race España

El programa *Drag Race España* (2021) surge como uno de los 14 spin-offs internacionales del original estadounidense: *RuPaul's Drag Race* (2009). Desde su título se aprecia claramente la identidad de marca del programa (Drag Race), con estrategias lingüísticas típicas del lenguaje especializado del marketing (continuidad) a la vez que se ha optado por mantener la práctica translingüe de combinación de lenguas (inglés-español), asumiendo que la audiencia y los seguidores de la cuenta son bilingües o multilingües. El formato del programa, siguiendo el original, se organiza entre mini-desafíos y desafíos principales que se centran en una serie de destrezas performativas que les concursantes deben demostrar, tales como lipsyncs, retos coreográficos o de pasarela. El foco de nuestro estudio son los 455 tweets generados durante la emisión del *Drag Race España: All Stars* a principios de 2024.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Lenguaje, género e identidad

El colectivo drag desafía las convenciones sociales binarias sobre género y la hegemonía de la heteronormatividad. La representación del género a través del drag invita a una reconsideración de las conceptualizaciones de género en la sociedad y una reevaluación de la disciplina lingüística para permitir una teorización interdisciplinar que, según Rampton (1997), destaque como punto focal la organización cultural y social, y que conciba el lenguaje no solo como gramática, o sistema, sino como un repertorio de formas de uso influenciadas por su función en la actividad social y la comunicación. Esta visión del lenguaje como un repertorio semiótico está determinada por los significados sociales y personales que los hablantes codifican y decodifican en sus interacciones. Este marcado enfoque sociolingüístico que aborda el lenguaje como un sistema de signos verbales y no verbales que usamos para definirnos social, grupal e individualmente, nos ayuda a comprender y analizar las estrategias discursivas drag en las redes sociales.

La teoría queer sostiene que el género es performativo porque se construye culturalmente (Butler 1990; 2023; Trujillo 2022). Esta construcción es contextualmente dependiente y crea un espacio que permite la agencia y la libertad para quienes resisten la imposición de estereotipos de género. A lo largo de la historia, diferentes grupos minoritarios, incluido el colectivo drag, han desarrollado estrategias lingüísticas para describirse o auto-identificarse, reclamar cohesión intragrupal, exigir reconocimiento y tolerancia social, y reimaginar qué significa ser miembro de una minoría estigmatizada. En la lingüística queer, estas estrategias discursivas se analizan no como reflejo de una identidad esencialista, sino, en línea con diversos lingüistas (Rampton 1989; Gray 2015), como una combinación de recursos semióticos que se utilizan de manera contingente y contextualizada para indicar una variedad de identificaciones e identidades que pueden superponerse, contradecirse o incluso entrar en conflicto.

El análisis que nos ocupa hoy presta atención a la agencia discursiva, que se refiere a la capacidad de los individuos para utilizar el lenguaje y otros recursos discursivos de manera activa y estratégica para lograr objetivos específicos, expresar identidades y negociar significados en contextos sociales y culturales (Leipold y Winkel 2017; Strange 2024). La naturaleza performativa del lenguaje permite a les miembros del colectivo *queer* indizar múltiples ideologías (neoliberales o no) (Motschenbacher 2011) y lidiar con presiones estructurales multidimensionales a través de la agencia discursiva, y del empoderamiento personal. En el contexto del discurso drag, la agencia discursiva se manifiesta a través de la capacidad de les artistas drags y otros participantes para ejercer control sobre la forma en que se presentan, comunican y son percibidos en entornos digitales y sociales y para reformular ciertas normas y narrativas sociales de género. Al ser dependiente del contexto (Strange 2024), para poder describir las estrategias empleadas para desarrollar la agencia discursiva, debemos adentrarnos en el estudio de la retórica drag y en las prácticas discursivas típicas de las interacciones digitales en el contexto específico de *Twitter/X*.

2.2. La retórica Drag

Si bien existen múltiples estudios sobre cómo les artistas drag revierten las convenciones de género tradicionales (Edgar 2011; Barrett 2017; Heller 2020), en la actualidad existen pocos estudios que se centren en la descripción de las estrategias discursivas del colectivo drag (Labotka 2009; Mann 2011; Moore 2013; Simmons 2014; Bronson 2020; Woods 2022; Marjanovic 2023; Strange 2024). En particular, hay escasez de investigaciones que aborden este fenómeno en el contexto de la comunicación digital (cf. Heller 2016) o que lo estudien en español (Passa 2021; Garzón Londoño 2022). El discurso drag, especialmente en entornos digitales y redes sociales, se caracteriza por una serie de rasgos discursivos distintivos que reflejan la creatividad, la ironía, la subversión y la asertividad de la comunidad, a la vez que contribuyen a la cons-

trucción y afirmación de identidades diversas dentro de la cultura drag (Simmons 2014; Heller 2020). Partiendo de la literatura disponible, a continuación, se describen algunas de las principales estrategias retóricas típicas de este tipo de discurso en entornos digitales:

2.2.1. Creatividad Lingüística y Neologismos

El discurso drag se distingue por su uso creativo del lenguaje, que a menudo incluye la creación de neologismos, juegos de palabras y expresiones únicas. La comunidad drag puede inventar términos y frases que reflejen su estética, estilo y personalidad, contribuyendo así a la construcción de un lenguaje distintivo dentro del colectivo (Simmons 2014).

2.2.2. Ironía y Humor

El discurso drag tiende a ser rico en ironía, sarcasmo y humor. Les artistas drags emplean la comedia y la parodia para subvertir normas de género y desafiar convenciones sociales. Este uso del humor sirve como una forma de **crítica social** y empoderamiento, al mismo tiempo que permite a les participantes expresarse de manera creativa, lúdica y libre (Woods 2022).

2.2.3. Interacción Performativa

En entornos digitales y redes sociales, el discurso drag a menudo adopta una forma altamente performativa. A menudo se usan elementos visuales, tales como fotografías, videos y GIFs, para complementar sus mensajes y personajes. Esta interacción performativa contribuye a la construcción de narrativas drag (Woods 2022) y al desarrollo de la identidad intragrupal digital (Heller 2016).

2.2.4. Intertextualidad

El discurso drag está impregnado de referencias culturales y populares, que van desde iconos del cine y la música hasta eventos actuales y tendencias en las redes sociales. Se incorporan estas referencias en su discurso para contextualizar su arte, establecer conexiones con la audiencia y afirmar su identidad dentro de la cultura drag (Passa 2021).

En cuanto a la agencia discursiva y la afirmación de la identidad, los contextos virtuales otorgan a la comunidad drag un espacio para ejercer su agencia discursiva y afirmar sus identidades de manera auténtica y sin restricciones. Gracias al uso de las estrategias retóricas y prácticas discursivas listadas más arriba el colectivo drag puede construir y compartir narrativas que reflejen sus experiencias, perspectivas y aspiraciones. Esta afirmación de la identidad es fundamental para la comunidad drag, ya que permite a les participantes expresarse libremente y desarrollar tanto su identidad individual como la identidad intragrupal y social.

2.3. Elementos transmodales

Elementos transmodales (Cope y Kalantzis 2020) son aquellos que trascienden los límites de un solo modo de expresión o comunicación, integrando múltiples modos para crear significado y transmitir mensajes. En la teoría de comunicación multimodal, la integración de múltiples modos en la interacción da lugar al uso de elementos transmodales. En el contexto del discurso drag en entornos digitales, se pueden identificar varios elementos transmodales que contribuyen a la riqueza y la complejidad de la comunicación drag. Algunos de estos elementos incluyen lo siguiente.

2.3.1. Imágenes y Vídeo

Las imágenes y los videos desempeñan un papel fundamental en el discurso drag en línea, permitiendo a les artistas drag transmitir sus personajes, performances y mensajes de manera visual y dinámica. Estas representaciones visuales complementan el texto escrito y añaden capas adicionales de significado y expresión.

2.3.2. Música y Sonido

La música y el sonido son elementos clave en el discurso drag, ya sea a través de la inclusión de fragmentos de canciones en videos, la creación de remixes musicales o la utilización de efectos de sonido para enfatizar puntos clave. Estos elementos auditivos pueden añadir un componente emocional y estético al discurso drag, así como potenciar su impacto comunicativo.

2.3.3. Gestos y Movimientos Corporales

Los gestos y movimientos corporales son formas de comunicación no verbal que desempeñan un papel importante en la expresión drag. En entornos digitales, las drag queens y drag kings pueden utilizar emojis, GIFs y emoticonos para transmitir emociones, actitudes y estilos de actuación característicos de la cultura drag.

2.3.4. Estilo Visual y Estética

El estilo visual y la estética son elementos distintivos del discurso drag en línea, que incluyen el uso de maquillaje, vestuario, accesorios y escenografía para crear personajes y performances impactantes. A través de la edición de imágenes y la manipulación digital, este colectivo puede realzar y transformar su apariencia para transmitir mensajes y contar historias.

2.4. Prácticas translingües en la comunicación digital

En las redes sociales, la comunicación digital tiene un marcado carácter multilingüe. Esto añade una capa adicional de complejidad y riqueza al discurso drag en entornos digitales. El multilingüismo puede manifestarse de varias formas en el discurso drag. Las **prácticas translingües** según Canagarajah (2013) pueden combinarse con las estrategias típicas del discurso drag para enriquecer aún más la comunicación, especialmente en contextos digitales multilingües. Canagarajah divide las prácticas translingües en cuatro categorías.

2.4.1. Entextualización

Identificación del tiempo y el espacio de la interacción. Para dar contexto al mensaje, se utilizan marcadores temporales y espaciales y otros recursos translingües para enfatizar la temporalidad de la interacción. Por cuestiones de límite de extensión, los ejemplos de entextualización no van a analizarse más abajo.

2.4.2. Envoicing

Esta práctica implica el uso de estrategias translingües para expresar la identidad cultural, individual y grupal en la interacción.

2.4.3. Recontextualización

La recontextualización implica tomar elementos culturales, discursivos o lingüísticos de un contexto y colocarlos en otro contexto con significados y funciones transformadas. Las estrategias de recontextualización también enfatizan la flexibilidad, y la acomodación lingüística para facilitar la comunicación entre les participantes. Esta práctica permite a les participantes jugar con la intertextualidad y la polifonía, creando capas adicionales de significado y profundidad en su comunicación.

2.4.4. Prácticas Interaccionales

Las prácticas interaccionales se refieren a las formas en que las personas interactúan y se comunican entre sí en contextos sociales y discursivos. Estas interacciones pueden ser colaborativas, confrontativas, humorísticas o emocionales, dependiendo del contexto y de las intenciones de los participantes.

Debemos recordar, que si bien las estrategias translingües y transmodales se han explicado por separado más arriba, en el discurso en entornos digitales (Pineda y Bosso 2023), y en particular en el lenguaje usado por @DragRaceEs, estas estrategias trans- se combinan para dar

lugar a un discurso drag digital dinámico, complejo y que favorece el desarrollo de la agencia discursiva de les participantes y proporciona un contexto seguro donde les interlocutores pueden experimentar de forma creativa con todo su repertorio semiótico, como vamos a ver a continuación.

3. METODOLOGÍA

Para la realización del presente estudio se han tenido en cuenta diversos elementos con el fin de explorar y comprender en profundidad el fenómeno del discurso drag en entornos digitales, como es el caso de la cuenta de *Drag Race España* en *Twitter/X*. Estos elementos incluyen el contexto social en el que la cultura drag surge como una pieza clave con respecto al cambio y desafío de las convenciones de género establecidas y abriéndose a nuevas oportunidades en lo que a identidad y comunicación se refiere. Con ello pretendemos destacar la importancia del lenguaje como herramienta fundamental para la representación de las identidades de género y las minorías sociales de género que son estigmatizadas, las cuales buscan reconocimiento y tolerancia por parte de la sociedad, a la vez que tratan de establecer una cohesión intragrupal entre sus componentes.

3.1. Corpus y método de estudio

El conjunto de datos que hemos analizado para llevar a cabo esta investigación consiste en 455 tweets y 8619 palabras, recopilados de la cuenta oficial del programa *Drag Race España* (@DragRaceEs). Estos datos fueron analizados cualitativamente con el objetivo de poder aplicar diferentes enfoques al presente estudio para describir las diferentes realidades que están presentes en el discurso de la comunidad drag, y con ello arrojar luz sobre cómo la cultura drag se combina con las teorías y prácticas lingüísticas modernas, pues existe una convergencia entre la teoría de la comunicación multimodal, la implementación de estrategias transmodales y las prácticas translingües.

Por otra parte, esta cuenta de *Twitter/X* fue seleccionada frente a otras cuentas de la comunidad drag siguiendo una serie de criterios que han permitido la adecuada selección del objeto de estudio:

> A) Oficialidad. La cuenta seleccionada debía ser un perfil oficial en la red social que representase una marca o imagen importante de la comunidad drag, como es el caso de la marca *Drag Race*, creada en 2009 por una de las figuras más representativas e importantes de la comunidad drag, RuPaul (Edgar 2009).
>
> B) Impacto social. Como consecuencia del punto anterior, la popularidad de la marca *Drag Race* supone una gran influencia en la sociedad, como representación de les artistas

drag y la comunidad en sí misma, apoyando a la subversión de los estándares de género y la representación del colectivo.

C) Actividad. La cuenta usada en este estudio necesitaba contar con cierta 'regularidad' en cuanto a sus interacciones en redes sociales. Teniendo en cuenta a Luzón (2023), se cumple esa 'regularidad' si se han publicado al menos 50 tweets en el último año, con un mínimo de dos tweets en el último mes.

D) Popularidad. Similar a los puntos 2 y 3, el objeto de estudio debía ser altamente popular y contar con un gran número de seguidores (más de 50.000). Esta variable es importante porque la popularidad se considera como un signo de comunicación efectiva.

3.2. Recogida de datos. Software y parámetros

Para la recopilación de datos, hemos usado *Octoparse,* una herramienta de extracción de datos basada en la web que permite a los usuarios recopilar información de forma automatizada. Los tweets recopilados con *Octoparse* incluyen una variedad de metadatos que se pueden consultar, tales como el número de identificación de usuario, nombre de usuario, número de identificación del post, la hora en la que el mensaje fue publicado y los datos de geolocalización si están disponibles. Los tweets recogidos mediante este método también incluyen objetos entidad, que son combinaciones de otros contenidos del tweet, como medios, hashtags o menciones. El contenido multimedia puede tener más entidades (por ejemplo, una imagen tiene una URL y una descripción). *Octoparse* recopila los datos recuperados por la herramienta como marcos de datos.

Para el presente capítulo se han incluido imágenes de algunos de los tweets para ilustrar con mayor claridad las prácticas trans- y los elementos multimodales presentes en la comunicación transcultural en el discurso drag en Twitter/X, los tweets mostrados han sido recopilados manualmente utilizando la aplicación *Apple Screenshot,* la cual formaba parte de nuestro conjunto de herramientas de trabajo empleadas para realización de la presente investigación.

4. ANÁLISIS

Basado en los diferentes elementos retóricos tan característicos de la cultura drag, así como en las diferentes estrategias transmodales y transculturales, sin olvidarnos de las prácticas translingües en sus diferentes niveles, macro (Canagarajah 2013) y micro (Widiyanto 2016). Los tweets seleccionados han sido priorizados frente a otras publicaciones, con el fin de proporcionar detalles de las diferentes prácticas y elementos relacionados con las estrategias trans-, la retórica y la multimodalidad presentes en el discurso de les artistes drags y su comunidad en sí. Además, el análisis de estas interacciones pretende ilustrar la representación de la identi-

dad lingüística-cultural de les drags, así como su identidad de género y como colectivo en los diferentes textos analizados como parte del presente estudio, mediante los cuales se negocian significados en contextos sociales y culturales. Además, dichos textos incluyen diferentes estrategias trans-, translingües en muchos casos, así como la inclusión de múltiples modos para dotar sus mensajes de mayor complejidad en lo que a significado y expresión se refieren.

A pesar de que el presente trabajo se encuentra en una etapa preliminar, los primeros resultados obtenidos de esta investigación demuestran que existe una combinación de prácticas VELF-translingües con elementos transmodales y retóricos que componen y dan forma al discurso drag, el cual representa su identidad cultural, artística y de género.

4.1. Retórica drag

4.1.1. Creatividad Lingüística y Neologismos

En el discurso drag es típico encontrarse con la presencia de nuevos términos o el empleo de palabras existentes a las que se les da un nuevo significado o se usan con otra intención. Esto representa un reflejo de su estética, personalidad y estilo, estando siempre a la vanguardia dentro de la cultura pop, además de crear un lenguaje intragrupal que en muchas ocasiones es únicamente por personas afines o pertenecientes a la comunidad drag. A pesar de que algunas de las palabras empleadas no podrían considerarse como neologismos en el más estricto sentido de la definición, es común ver creaciones con sufijos en español a veces unidos a otras palabras existentes o fusionándose con anglicismos (muchas veces no adaptados). Estas fusiones resultan en híbridos, que, si bien no son aceptados por la RAE, son empleados por un amplio sector de la población. Ejemplos de esto pueden ser términos como «lookazo» (creado del anglicismo *look)* y el sufijo **-azo** cuyo significado se refiere a un gran look, algo con mucho estilo (similar a estilazo) (#76, #110, #124, #126, #244 y #399). Otro ejemplo de esto sería la palabra «disfrutón/a/e». En este caso el término es derivado del verbo **disfrutar**, con el lexema **disfrut-** y el sufijo aumentativo **-ón** que significa grande o mucho, en exceso (#454).

En lo referente a palabras que reciben un nuevo uso, adquiriendo un significado adicional a aquellos preexistentes, podemos encontrar la expresión «dar el hachazo» o simplemente «hachazo». En este caso la nueva acepción que les artistes drags dan a este término es el de eliminar a une de les participantes del concurso, algo diferente a las diversas acepciones que podemos leer si consultamos cualquier diccionario.

Por otra parte, existen ciertas expresiones creadas y popularizadas entre las generaciones más recientes y que se han extendido también a la comunidad drag. Algunas de ellas son adaptaciones directas del inglés y otras creadas dentro de la lengua española. Un ejemplo de esto último sería el acrónimo PEC (‘Por el cu*o’) (#77, #256 y #308); aunque con anterioridad mu-

chas personas lo consideraban como algo vulgar y negativo, actualmente ha adquirido un valor positivo, utilizándose como una expresión que denota preferencia o gusto por algo que se hace o se consume. Con respecto a las adaptaciones del inglés, encontramos la expresión servir o servir co*o (#13, #27, #81, #101, #110, #112, #113, #246, #249, #279, #308, #309, #316 y #326), la cual es una adaptación de la expresión anglosajona *serving cunt*, que se utiliza para alabar una demostración de empoderamiento o la realización de algo con gran éxito. Algo similar, es el uso de la palabra «madre» (#34, #76, #93, #159, #235 y #435) con el sentido que se le ha dado recientemente en la lengua inglesa (*mother*), la cual hace referencia a una persona que ha exhibido o exhibe un comportamiento icónico.

4.1.2. Ironía y Humor

Cuando hablamos del mundo drag y sus diversas formas de expresión, podemos decir que es sinónimo de humor, sarcasmo e ironía en su máxima expresión. El empleo de elementos cómicos a la hora de expresarse, supone una forma de subvertir las normas de género y desafiar lo establecido, llevando a cabo una crítica social a través de la sátira y la comedia. Con ello se reclama la libertad de género, así como el derecho a expresarse libremente. Tres de los ejemplos más claros del uso de elementos cómicos por parte de les artistas drag son el *snatch game*, el *reading* y el *roast*: *«el salón de peluquería: lavar, marcar y largar»* (#307). Estas son dos pruebas dentro del curso en los cuales les participantes deben hacer uso de todo su repertorio cómico para criticar de forma satírica a sus compañeres. Es habitual el uso de insultos, comentarios haciendo alusión a determinades personas y el uso de elementos u objetos para ridiculizar a les otres participantes o incluso al propio jurado, todo ello hecho sin actitud realmente maliciosa o hiriente. Para ejemplificar esto, podemos tomar de referencia a le ganadore de la edición, que toma el menú de un restaurante para criticar a les otres participantes como si fueran platos del menú o comida y al mismo tiempo expresar la intención de «comerse» (derrotar) a sus rivales. En el caso del snatch game, podemos tomar esta prueba como un claro ejemplo de intertextualidad (cada participante tiene que imitar a un personaje reconocido dentro de la cultura popular actual), y de comedia (cada artista debe responder de forma cómica —e incorrecta la mayoría de ocasiones— una serie de preguntas planteadas por Supremme Deluxe, quien presenta el programa). Durante esta prueba es habitual observar comentarios sarcásticos e irónicos.

Otra estrategia habitual son los juegos de palabras y los comentarios con tono jocoso, que vemos en varios de los tweets a lo largo de toda la edición. Un ejemplo de lo primero, lo podemos encontrar en el post del 13 de febrero (#131), en el que le CM hace una cita textual a un miembro del jurado que valora positivamente a une de les participantes: «Santa María, menuda Pinta tiene La Niña». En este comentario podemos apreciar el ingenio tan característico en el

discurso drag, así como también encontramos una referencia a elementos históricos como son las naves en las que Cristóbal Colón y su expedición partieron hacia América.



Ilustración 1. Tweet del 13 de febrero (#131)

Otras publicaciones con intenciones cómicas tienden a hacer referencia al clásico estereotipo de que les personas calvas resultan graciosas por su apariencia. Esto lo podemos ver en el post del 17 de marzo (#440), «Una calva se llevará la corona», también en la publicación del 11 de febrero (#109): «una calva más en el taller» o «¿A qué sabrá la calva de @PupiPoisson?» (#162). Estos comentarios, hechos por les propies participantes, están lejos de ser ofensivos y van más allá dentro de la intención cómica que tienen, reafirmando la identidad, estilo y apariencia de estes artistas.

4.1.3. Interacción Performativa

Cuando hablamos de interacción performativa en redes sociales, podemos decir que el discurso tiende a ser performativo, incluyendo diferentes modos para hacer una representación más completa de sus identidades artísticas y de género. Todo ello contribuye a la creación de unas narrativas drag, además impulsan el desarrollo de una identidad intragrupal en los medios digitales. Este tipo de interacciones también son similares a las estrategias transmodales que se emplean en el discurso. Diferentes tipos de imágenes, vídeos, GIFs, emoticonos, stickers, que pretenden hacer más visual y comprensible el concepto artístico e identitario que les artistes drags tienen. En el caso de la cuenta de *Drag Race España,* encontramos diversos ejemplos de uso de imágenes que representan momentos importantes de los diferentes episodios de la temporada, como se puede ver en los ejemplos del 27 de febrero (#271 - #276) y el 5 de marzo (#345 - #349).

Con ello se pretende ilustrar y dar a entender lo que ha sucedido en dicho momento para que la audiencia comente sobre ello. Este intento de atraer a la audiencia y promover la interacción entre les seguidores del programa, también se refleja en el uso de memes o frases populares que pueden hacer referencia (o no) a elementos de la cultura popular. Estas prácticas son mucho más características de lo que conocemos como *Intertextualidad*.

4.1.4. Intertextualidad

La conexión con la audiencia es algo importante en el éxito de algo como un programa televisivo. Sin embargo, es esencial remarcar que este programa tiene unas implicaciones mucho mayores, pues sirve para poner el arte de les drags en contexto, además de promover las diversas identidades de género, así como acercar la comunidad drag a la cultura popular y a un público/sector de la población que no conoce tanto sobre el colectivo. Las menciones a otras temporadas del programa, así como la mención a otres artistes drags que participaron en dichas ediciones son ejemplos claros de intertextualidad dentro del propio programa. Sin embargo, debemos prestar atención a aquellas referencias y figuras culturales que son tomadas por la comunidad drag como parte de su propia cultura. La figura de la artista folclórica y la mujer empoderada son dos representaciones de lo que muches artistes drag admiran y respetan. Un ejemplo de esto es el desfile con la temática *'Martirizadas'* (#326 - #330). En dicha temática todes les participantes debían diseñar su propio concepto de la artista Martirio (María Isabel Quiñones Gutiérrez), para luego exponerlo en la pasarela, destacando de este evento la publicación (3 de marzo) que hace referencia a una «Martirio almodovariana» (#330). Otres cantantes, artistes o figuras del mundo del espectáculo (afines o características dentro de la comunidad drag) a las que se hacen referencia o que aparecen son: Lola Flores, Rosa López, Josep Pedrerol (#410), Yola Berrocal, Yurena, Nathy Peluso, Inés Hernand, Bárbara Rey, Rosalía, entre otres. Estas apariciones y referencias a personajes de gran importancia para la cultura española, buscan atraer al público, así como hacer representación de elementos culturales característicos de la comunidad drag.

Otro aspecto dentro de los ejemplos relacionados con la intertextualidad es la representación, la cita y el uso de frases célebres de ciertos personajes famosos, tales como Lorenzo Caprile, Rosario Flores, Raphael, Aramis Fuster, Alex Gibaja, Carmen de Mairena, Támara Falcó. Un claro ejemplo de frase célebre la podemos ver en el post del 11 de febrero (#99) en el que hace referencia a un momento durante la prueba de *Snatch Game,* en el cual le participante *Hornela Góngora* hace uso de la característica frase que José Luis Moreno expresaba a través de uno de sus muñecos de ventrílocuo (Rockefeller): *«¡Toma moreno!»*. Otro ejemplo interesante es el del 5 de marzo (#350), el cual hace referencia a la historia y la cultura, es la forma en la que une de les participantes (*PupiPoisson*) habla de sí misme durante su eliminación del concurso,

autoproclamándose *«la **piedra rosetta** de las drag queens»*, queriendo expresar con ello la idea de que nada se entiende sin elle y que es inevitable.

4.2. Elementos transmodales

4.2.1. Imágenes y Videos

En lo referente al uso de imágenes y vídeos en las publicaciones hechas por la cuenta oficial del programa y las posteriores interacciones por parte de otres usuaries, podemos decir que es evidente la presencia de todo tipo de material audiovisual para ilustrar momentos destacados del programa, así como promocionar el propio programa mediante mensajes de les participantes. Además, les espectadores que interactúan con la propia cuenta y con otros usuarios emplean estos elementos gráficos para expresar sus opiniones acerca de lo que sucede durante la edición. Un claro ejemplo de este tipo de interacciones lo podemos ver en aquellos tweets en los que se anuncian les ganadores o eliminaciones de les drags en cada episodio, los cuales recibieron numerosas respuestas por parte de múltiples usuaries, seguidores de la edición, que expresan su apoyo a les concursantes, su disconformidad con ciertas decisiones o llevan a cabo peticiones al programa en relación a los miembros del jurado debido a su parcialidad como jueces. En este contexto, es habitual la inclusión de GIFs, vídeos e imágenes editadas o empleadas originalmente con otro fin para darles un uso creativo e irónico en ciertos casos, y con ello criticar o apoyar todo aquello que va aconteciendo en el programa. Dentro de esta interacción entre los usuarios y la cuenta oficial del programa, surgen otros pequeños encuentros entre los propios usuarios, les cuales enriquecen la discusión del tema central.

4.2.2. Música y Sonido

Como se mencionó en la sección *Intertextualidad*, el empleo de elementos musicales, tanto en el programa como en Twitter, es bastante común; durante los desfiles, el uso de distintas sintonías o canciones para ambientar el momento. Por otro lado, los elementos musicales son muy habituales durante las pruebas de eliminación, las cuales suelen consistir en hacer *lipsync* (sincronía de labios o *playback*) a la vez que les participantes bailan e interpretan la canción elegida para la prueba. Si bien hay retos de *lipsync* en cada episodio del programa, algunos ejemplos de ello (n=12) pueden ser los tweets del 4 de febrero (#48), 25 de febrero (#256) o el 17 de marzo (#433), los cuales destacan la espectacularidad de las actuaciones que les participantes han llevado a cabo.

4.2.3. Gestos y Movimientos Corporales

El uso del cuerpo es algo muy característico en el mundo del espectáculo y para les artistas drags esto no supone una excepción. Es algo habitual que tengan que bailar e interpretar cada vez que suben al escenario. En tales ocasiones los gestos tienden a ser muy exagerados, tratando de llamar la atención del público y expresando a la vez su arte. En relación con los gestos y movimientos corporales, podemos observar dos ejemplos principales; el primero de ellos es un post del 6 de febrero (#61), menciona un determinado movimiento (*death drop*) que une de les participantes usa durante su actuación. El segundo, y más relevante, tiene que ver con una práctica habitual en toda la marca *Drag Race:* la representación mediante gestos del acrónimo anglosajón *OVAH* «*Over the top*» (#224, #245, #254, #262, #264, #268, #278, #333, #392 y #432). Esta expresión coloquial es utilizada en numerosos tweets y momentos del programa de forma gestual o verbal.

4.2.4. Estilo Visual y Estética

Con respecto al estilo visual y la estética de la comunidad drag, la podemos ver reflejada en el programa y en los tweets de la cuenta oficial, donde las imágenes de los diseños creados por les participantes son recurrentes y en ellas se pueden apreciar las características más habituales que representan a la comunidad drag (maquillaje, vestuario, accesorios y la escenografía) y que ayudan a les artistes a crear su propia identidad drag, expresar su identidad de género e incluso representar a otres personajes para transmitir un relato en torno a su figura, haciéndoles algo único y distinto.

4.2.5. Interacción Social y Comunitaria

En cuanto a la interacción intracomunitaria y social, es muy común ver debates y discusiones, dentro de las publicaciones realizadas por *@DragRaceES,* por parte de otres usuaries; no tienen necesariamente por qué pertenecer a la comunidad drag, lo cual ayuda al reconocimiento y fomenta la tolerancia social hacia les artistas drag por parte de personas que no pertenecen a dicho colectivo. A su vez, estas interacciones también pueden servir para establecer una cohesión intragrupal mediante el uso del lenguaje.

4.3. Prácticas translingües

4.3.1. Envoicing

Siguiendo con el análisis de las estrategias translingües, se ha descubierto que los usuarios emplean diferentes estrategias *envoicing* para dar voz a sus propios pensamientos y así facilitar

a otras personas la comprensión de sus ideas. Al usar su voz, los usuarios son capaces de expresar su identidad y mostrar su personalidad a otros. Por consiguiente, todo ello hace posible que sean capaces de representarse a sí mismos frente a la comunidad drag en línea. Con respecto al uso de este tipo de estrategias en redes sociales, es necesario mencionar que el translingüismo es ampliamente utilizado en muchos mensajes de nuestro corpus, pues los individuos pretenden dar sentido a sus mundos multilingües cuando distintas lenguas se entrelazan. Esto permite a los participantes resaltar su identidad lingüístico-cultural, así como también sus identidades de género y artísticas y transmitir su arte e ideas a otros miembros de la comunidad drag.

Como parte de nuestra selección, vamos a ilustrar con ejemplos el uso del translingüismo en las interacciones en línea. Por ejemplo, el tweet publicado para anunciar la victoria/final del programa (#455), dicha publicación tuvo una amplia respuesta por partes de numerosos usuarios, los cuales dejan saber sus opiniones (normalmente para criticar el favoritismo del jurado por une concursante, criticar a une participante o apoyar a su artista drag favorito) usando todo tipo de modos, incluyendo el uso de su repertorio lingüístico para comunicarse de forma efectiva.

A pesar de que la mayoría del post está escrito en español y que el idioma utilizado por le participante en el vídeo coincide con el texto, los hashtags utilizados están en inglés (#DragRaceAllStars y #atresplayer). Sin embargo, en la sección de comentarios es donde encontramos una serie de respuestas en las que el translingüismo es evidente a través de diferentes modos (imágenes, gifs, textos, emoticonos, entre otros elementos). Una de estas repuestas a la publicación original es: «Dúvida real: porque vocês não gostam de Sethlas?» (participante). Algo similar sucede con el post del 26 de febrero, el cual incluye diferentes elementos multimodales (emoticonos, hipervínculos y fotografías), y además incluye el acrónimo anglosajón «*OVAH*» (*over the top*) junto con la palabra «*GIRLS*» (#268), dando a entender que son unas chicas excepcionales con el nombre seleccionado para su grupo. En la sección de comentarios es donde encontramos múltiples respuestas en diversos idiomas, las cuales incluyen emoticonos y GIFs que representan la combinación de diferentes estrategias trans- al mismo tiempo. El uso de estas prácticas pretende hacer llegar su mensaje a grandes audiencias mientras que, al mismo tiempo, trata de respetar y representar parte de su identidad lingüística-cultural, todo ello dentro de la propia publicación. Comunicación, identidad y cultura son tres aspectos importantes inherentes a las lenguas, y el empleo de estrategias de *envoicing* es una forma de exhibir la identidad lingua-cultural de cualquier individuo.

4.3.2. Recontextualización

En relación con los tuits analizados, existen diferentes ejemplos de estrategias de recontextualización que están en contexto con el tema de la interacción. Volviendo al ejemplo del 26 de febrero analizado en la sección anterior, podemos ver un ejemplo de creación de un tercer es-

pacio (*third space* en inglés), que pretende evitar los conflictos y desacuerdos que existen en las interacciones entre otros usuarios con perfil de España. A pesar de que este comentario pertenece a la misma sección, este usuario evita la confrontación con los demás y pregunta por la opinión de los otros usuarios para tratar de comprender el motivo de la disputa. Aunque este texto en concreto está al margen de la discusión establecida en la sección de comentarios, sigue formando parte del mismo tema negándose a confrontar con otros usuarios.

Siguiendo con el análisis de las prácticas translingüísticas, el uso de *Safe Talk* es a menudo empleado por estas cuentas, ya que son cuentas públicas y deben evitar cualquier confrontación con otros usuarios (visitantes potenciales). Según Widiyanto (2016), la estrategia translingüística de *Safe Talk* consiste en evitar temas controvertidos. En nuestro corpus esto queda claro cuando los CM comparten mensajes e imágenes en posts cuyos temas no se podrían considerar potencialmente polémicos, como figuras culturales o eventos de la gira de espectáculos drag del programa (#343 y #354).

Otra práctica común es la estrategia de recontextualización, que consiste en poner en contexto diferentes partes del mensaje, utilizando diversos modos para hacerlo más comprensible. Por ejemplo, en un tweet del 3 de marzo (#333), la expresión «*OVAH*» se representa mediante gestos y se incluye un vídeo en el propio tweet para ponerlo en contexto.



Ilustración 2. Tweet del 3 de marzo de 2024 (#333)

4.3.3. Prácticas Interaccionales

La interacción es algo natural en los seres humanos y también lo es corregir a nuestros interlocutores cuando algo que se dice no es exacto o difiere de nuestras creencias o pensamientos. Esta estrategia de micronivel llamada *recast* se utiliza mucho en las redes sociales, ya que hoy en día la gente se está volviendo «adicta» a debatir con otros usuarios en las redes sociales. Dos ejemplos

claros de esta estrategia de *recast* están presentes en la sección de comentarios, donde algunos usuarios responden al post corrigiéndolo y, en algunos casos, añadiendo información al debate.

En las interacciones de la sección de comentarios del post del 25 de febrero («A los que deberían de eliminar!! Horrible decisión», «Merecidísimo, dicen» y «"Mercedísimo" con los javis aplaudiendo cualquier cosa que hacía, verdaderamente solo destaca la desesperación y lo prepotente. Gracias por terminar de enterrar la credibilidad de la franquicia»), los usuarios intentaron hacer saber al CM de *DragRace* dos cosas: primero, expresar su disconformidad con el jurado y resultado final de la edición, de forma irónica en las últimas dos respuestas. En segundo lugar, uno de los individuos expresa su opinión diciendo que es bastante obvio el favoritismo de la producción y el jurado hacia una de les drags, la cual resultó ganadora, mostrando de forma directa y poco educada su desacuerdo hacia lo sucedido en el programa. En ambos casos, estos usuarios son irónicos y contundentes con @DragRaceEs y solo pretenden aclarar que están en desacuerdo con el final del concurso y no les importa ser agresivos para mostrar su desagrado. No obstante, la cuenta del programa evita entrar en discusiones y es consciente de que las respuestas diversas provocan un volumen de posts que hacen que tenga repercusión y la gente hable sobre ello sin importar si es forma positiva o negativa. (Berger y Milkman 2012).

5. CONCLUSIONES

Al integrar estas prácticas translingües con las estrategias típicas del discurso drag, los participantes pueden ampliar aún más el alcance y el impacto de su comunicación en entornos digitales. Dichas prácticas permiten a les artistas drag, y por extensión a sus seguidores, explorar y afirmar identidades fluidas y plurales, así como establecer conexiones significativas y empoderadoras con audiencias transculturales en todo el mundo. En conjunto, estas prácticas y estrategias contribuyen a la construcción de una comunidad drag en línea global, inclusiva y dinámica.

Este estudio ha permitido observar cómo la agencia discursiva y el uso del lenguaje en el discurso drag en línea desempeñan un rol esencial en la afirmación de identidades individuales y colectivas dentro de la comunidad drag. Al hacer uso de las prácticas translingües indicadas más arriba, les participantes logran no solo trascender las barreras lingüísticas y culturales, sino también ampliar la visibilidad y aceptación de sus expresiones de género en el ámbito digital. La adopción del inglés como *lingua franca*, junto con el uso simultáneo de otros idiomas, subraya una estrategia de inclusión lingüística que, a su vez, fortalece los lazos interculturales y contribuye a una comunicación abierta y global. Por otro lado, la riqueza semiótica del discurso drag en plataformas digitales —que incluye el uso creativo de GIFs, memes, emojis, referencias culturales y otros recursos transmodales— refuerza el carácter performativo y multimodal de la identidad drag. Esta combinación permite a les participantes articular y transmitir men-

sajes complejos que, además de entretener, llevan una carga significativa de empoderamiento y resistencia cultural. A través de la ironía, el humor, y la intertextualidad y las referencias a iconos y figuras de la cultura popular, el discurso drag construye un espacio comunicativo que desafía las normas hegemónicas de género y abre puertas a nuevas formas de expresión artística y activismo. Asimismo, las interacciones translingües e intertextuales en el discurso drag propician un "tercer espacio" donde se renegocian y reconfiguran las identidades, abriendo paso a una multiplicidad de voces y experiencias. Al aplicar estrategias como la recontextualización de significados y el uso de referencias culturales locales y globales, les drag queens y drag kings construyen un discurso que no solo refleja su cultura y vivencias, sino que también se adapta y responde a las dinámicas y cambios en el contexto sociocultural de sus audiencias. Las prácticas translingües actúan como un catalizador para la construcción de una identidad colectiva que permite a la comunidad drag fortalecerse en un contexto de multiculturalidad y diversidad. La habilidad para adaptarse y redefinirse a través del translanguaging, junto con la flexibilidad en el uso de estrategias discursivas en diferentes contextos digitales, brinda a les participantes una plataforma sólida para generar empatía y comprensión entre sus seguidores, independientemente de sus diferencias culturales o lingüísticas.

En resumen, la agencia discursiva se relaciona estrechamente con las estrategias del discurso drag al reflejar la capacidad de los participantes para utilizar el lenguaje y otros recursos comunicativos de manera activa y estratégica en entornos digitales y sociales. A través del translanguaging, la selección de elementos transmodales, el uso de GIFs, memes y la recontextualización de referencias culturales, les drag queens y drag kings pueden afirmar su identidad, expresarse de manera auténtica y construir comunidades inclusivas y empoderadoras en línea.

Este análisis evidencia que la comunidad drag en entornos digitales no solo logra resistir y desafiar convenciones tradicionales de género, sino que también contribuye activamente a la construcción de un espacio donde se reivindican la diversidad, el respeto y la autenticidad utilizando el lenguaje y todos los recursos semióticos a su alcance para lograrlo. La capacidad de les participantes para manejar y aprovechar una amplia gama de prácticas semióticas y translingües crea un discurso colectivo y visualmente atractivo, que no solo amplía la visibilidad del colectivo drag, sino que también reafirma su rol como una comunidad innovadora, solidaria y en constante evolución tanto en su construcción performativa de género como en su uso innovador del discurso.

BIBLIOGRAFÍA

Baker, Will. 2021. From intercultural to transcultural communication. *Language and Intercultural Communication,* 22 (3): 280–293. https://doi.org/10.1080/14708477.2021.2001477

Baker, Will e Ishikawa, Tomokazu. 2021. *Transcultural communication through Global Englishes*. Routledge.

Barrett, Rusty. 2017. *From drag queens to leathermen: Language, gender, and gay male subcultures. Studies in language, gender, and sexuality.* Oxford University Press.

Berger, Jonah y Milkman, Katherine. L. 2012. What makes online content viral? *Journal of marketing research*, 49 (2): 192-205.

Bosso, Rino. 2024. Developing intercultural communication strategies through Facebook: A longitudinal investigation of VELF exchanges. *#YouthMediaLife & Friends Interdisciplinary research into young people's mediatised lifeworlds / Interdisziplinäre Forschung zu mediatisierten Lebenswelten Jugendlicher*, ed. por Susanne Reichl y Ute Smit, 104-124. V&R unipress.

Bronson, M. L. 2020. *Drag queen discourse: Social circulation, restorative literacies, and rhetorical space*. [Disertación del Máster de Humanidades en Inglés, California State University, Fresno]. https://www.proquest.com/dissertations-theses/drag-queen-discourse-social-circulation/docview/2395320432/se-2?accountid=14568

Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity.* Routledge.

Butler, Judith. 2004. Performative acts and gender constitution. *The performance studies reader*, ed. por Henry Bial, 154-166.

Butler, Judith. 2004. Big Think. (8 de junio de 2023). *Berkeley professor explains gender theory | Judith Butler.* Vídeo de youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UD9IOllUR4k

Canagarajah, Suresh. 2013. *Translingual practice: Global Englishes and cosmopolitan relations.* Routledge.

Cope, Bill y Kalantzis, Mary. 2020. *Making Sense: Reference, Agency and Structure in a Grammar of Multimodal Meaning.* Cambridge University Press.

Edgar, Eir. Anne. 2011. Xtravaganza!: Drag representation and articulation in *RuPaul's Drag Race*. *Studies in popular culture*, 34 (1): 133-146.

Garzón Londoño, V. (2022). *Aspectos comunicativos e identitarios en las prácticas de la cultura Drag Queen en el grupo Delindas de Santiago de Cali durante el periodo 2020-2* [Proyecto de Grado de Comunicación Social-Periodismo, Fundación Universitaria Católica LumenGentium]. https://repository.unicatolica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12237/2324/ASPECTOS_COMUNICATIVOS_E_IDENTITARIOS_PR%C3%81CTICAS_CULTURA_DRAG_QUEEN_GRUPO_DELINDAS_SANTIAGO_CALI.pdf?sequence=1&isAllowed=y .

Hawkins, Margaret. R y Mori, Junko. 2018. Considering 'trans-' perspectives in language theories and practices. *Applied Linguistics*, 39 (1): 1–8. https://doi.org/10.1093/applin/amx056

Heller, Meredith. 2016. Is she he? Drag discourse and drag logic in online media reports of gender variance. *Feminist Media Studies*, 16 (3): 445-459.

Heller, Meredith. 2020. *Queering Drag*. Indiana University Press.

Labotka, Lori. 2009. *Language and women's place in Drag: Power, Femininity, and Gay Speech*. University of Arizona.

Leipold, Sina y Winkel, Georg. 2016. Discursive agency: (Re-)Conceptualizing actors and practices in the analysis of discursive policymaking. *Policy Studies Journal*, 45 (3): 510-534. https://doi.org/10.1111/psj.12172

Luzón, Maria Jose. 2023. Multimodal practices of research groups in Twitter: An analysis of stance and engagement. *English for Specific Purposes*, 70: 17-32. 10.1016/j.esp.2022.10.006.

Mann, Stephen L. 2011. Drag queens' use of language and the performance of blurred gendered and racial identities. *Journal of Homosexuality,* 58 (6-7): 793-811.

https://doi.org/10.1080/00918369.2011.580231

Marjanovic, Natacha. 2023. “Be proud, and loud”: Linguistic markers of pride in drag queens’ spoken discourse. *Discours. Revue de linguistique, psycholinguistique et informatique. A journal of linguistics, psycholinguistics and computational linguistics,* 32. https://doi.org/10.4000/discours.12425

Moore, Ramey. 2013. Everything else is drag: Linguistic drag and gender parody on *RuPaul’s Drag Race*. *Journal of research in gender studies*, 3 (2): 15-26.

Motschenbacher, Heiko. 2011. Taking Queer Linguistics further: sociolinguistics and critical heteronormativity research. *International Journal of the Sociology of Language*, 2011 (212): 149-179. https://doi.org/10.1515/ijsl.2011.050.

Passa, Davide. 2021. “Reinas unidas jamás serán vencidas”: Drag queens in the Iberian Spanish voice-over of *RuPaul’s Drag Race*. *TRANS*, 25: 349-371.

Pineda, Inmaculada. 2023. Virtual English as a lingua franca, Transmodal, Translingual and transcultural strategies in Twitter: The case study of@ EEII_UMA. *Virtual English as a Lingua Franca,* ed. por Inmaculada Pineda y Rino Bosso, 41-62. Routledge.

Rampton, Ben. 1997. Retuning in applied linguistics. *International Journal of Applied Linguistics*, 7 (1): 3–25.

Savski, Kristof. 2024. (Trans) languaging, power, and resistance: Bordering as discursive agency. *Language in Society*, 53 (3): 371-393.

Sedgwick, Eve. Kosofsky. 2008. *Epistemology of the Closet*. University of California Press.

Simmons, Nathaniel. 2014. Speaking like a queen in RuPaul’s Drag Race: Towards a speech code of American drag queens. *Sexuality & Culture*, 18: 630-648.

Strange, Louis. 2024. The discursive construction of gender and agency in the linguistic landscape of Ireland’s 2018 abortion referendum campaign. *Critical Discourse Studies*, 21 (3): 293-321. https://doi.org/10.1080/17405904.2022.2150669

Szymańska, Maria. 2020. Performative discourse of drag queens: A sociolinguistic study. *Research in Language (RiL)*, 18 (1): 15-35.

Vogel, S. y García, O. (19 de diciembre de 2017). Translanguaging. En *Oxford Research Encyclopedia of Education*. (Recuperado el 9 de Mayo de 2024).https://oxfordre.com/education/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-181.

Widiyanto, Y. N. (2016). *The Interconnectedness between Translingual Negotiation Strategies and Translingual Identities: A Qualitative Study of an Intensive English Program in Gorontalo-Indonesia* [Tesis de Educación, Universidad de Ohio]. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1471262435

Woods, Orlando. 2022. Reading is fun-da-mental: Queering queer “safe” spaces within drag culture. *Feminist Media Studies,* 23 (6): 2514-2529. https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2062411

LENGUA INGLESA Y GÉNERO

CREACIÓN LÉXICA EN EL TRATADO MEDIEVAL *THE SEKENESSE OF WYMMEN*[1]

LAURA ESTEBAN-SEGURA

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el léxico recogido en la versión del tratado *The Sekenesse of Wymmen* ('Las enfermedades de las mujeres') contenida en los folios 149 verso a 165 verso del manuscrito Hunter 307, que se encuentra alojado en la Biblioteca de la Universidad de Glasgow. Se trata de un tratado ginecológico y obstétrico en inglés medio que es, a su vez, una traducción a la lengua vernácula inglesa de varios capítulos de la obra original latina *Compendium medicinae*, escrita por Gilbertus Anglicus en torno a 1240. El *Compendium* es una de las piezas cardinales de la medicina inglesa temprana. Destaca por ser el compendio sobre medicina general más antiguo elaborado por un autor inglés que se ha preservado hasta nuestros días, así como por ser un reflejo muy completo de la ciencia médica de la época. Gilbertus es citado con frecuencia por escritores médicos de épocas posteriores y el *Compendium*, impreso por primera vez en 1510, contó con una segunda edición en el siglo XVII (Handerson [1918] 2020: 17). La traducción al inglés medio se realizó aproximadamente en 1400, pero se desconoce la identidad de la/s persona/s traductora/s.

El tratado que nos ocupa se inserta en un códice de temática médica. Se ha señalado la importancia del contexto en los manuscritos:

> The manuscript context, its co-texts, its textual and visual signs, its layers of discourses and multiple audiences allow for a partial reconstruction of cultural and social layers which made possible the making of texts as 'acts of communication'. When the manuscript context so generously yields evidence of that nature, then a larger context, a social logic of the text, can be built (Caie y Renevey 2008: 2).

[1] Esta investigación ha sido financiada por la Universidad de Málaga (proyecto con referencia B3-2022_04).

Así, el manuscrito Hunter 307 comienza con un tratado anónimo sobre humores, elementos, uroscopia, etc. (ff. 1r-13r). A continuación, el texto más importante en cuanto a longitud, ocupando más de 130 folios, es el *Middle English Gilbertus Anglicus* (ff. 13r-145v), al que sigue un breve tratado anónimo sobre bubones (ff. 145v-146v). Después de este, encontramos el tratado objeto de estudio, *The Sekenesse of Wymmen* (ff. 149v-165v; véase Esteban-Segura 2024a, 2024b); seguidamente, aparece un tratado sobre flebotomía, *On Bloodletting*, atribuido a Guy de Chauliac (ff. 165v-166v; véase Esteban-Segura y Soriano-Jiménez 2023) y, por último, una versión del *Circa instans* (ff. 167r-172v; véase Esteban-Segura 2015). Estos contenidos sugieren una función práctica del códice y una audiencia eminentemente masculina. Al tratado *The Sekenesse of Wymmen* se le presupone una audiencia similar pese a que alguna versión expresa claramente que va dirigido a mujeres (véase Rowland 1981: 58).

La literatura médica medieval en inglés sobre enfermedades de las mujeres se ha clasificado en tres grandes grupos (Esteban-Segura 2024b: 78), atendiendo a las fuentes de las que provienen. Un primer grupo está formado por las traducciones de la obra latina *Trotula*, que circulaban desde el siglo XIII por toda Europa. Tal como apunta Barratt (2010: 25), se desconoce la autoría de la obra, quien la compiló o tradujo y tampoco si fue escrita por un hombre o una mujer, si bien es cierto que en la Edad Media se consideraba que los textos habían sido escritos por una mujer. Originariamente existían tres obras independientes, *Trotula mayor*, *Trotula menor* y *De ornatu*, que para mediados del siglo XIII ya se habían fusionado. Se conservan al menos cinco versiones independientes o traducciones de *Trotula mayor* y *Trotula menor* (Green 1992: 64)[2]. El segundo grupo lo integra la traducción al inglés medio de quince de los veintidós[3] capítulos sobre ginecología y obstetricia del *Compendium medicinae* de Gilbertus Anglicus, texto que se conoce como *The Sekenesse of Wymmen*. Dicho tratado se conserva en dos versiones: la primera se redactó a principios del siglo XV y se conserva en doce manuscritos (Green 1992: 78-81; Green y Mooney 2006: 458), mientras que la segunda versión, que contiene información reorganizada y expandida respecto de la primera, se realizó a mediados del siglo XV y perdura en cuatro copias (Green y Mooney 2006: 458-459). El tratado preservado en el manuscrito Hunter 307 data de principios del siglo XV y pertenece a la primera versión del texto.

Aparte de estos dos grupos de escritos médicos para mujeres, hay un tercero que no procede ni de *Trotula* ni de *The Sekenesse of Wymmen* y que se compone de una serie de textos misceláneos, entre los cuales se encuentran *The Nature of Women*, *Andrological, Gynaecological and Obstetric Treatise* and *Collections of Recipes* (Green 1992: 82-88; Keiser 1998: 3667-3669).

[2] Véase Green (1992, 2002) para más información.

[3] Son veintidós capítulos según Green y Mooney (2006: 457) y veinte según Keiser (1998: 3668). Los capítulos omitidos del *Compendium* son aquellos sobre constrictores vaginales, impedimentos para la concepción, generación del embrión, señales de concepción, orina de mujeres embarazadas, hinchazón de las piernas y cáncer de mama (Green y Mooney 2006: 457-458).

2. METODOLOGÍA

En lo que respecta a la metodología, el primer paso fue la transcripción del texto del tratado, es decir, pasar a formato electrónico (documento *Word*) el texto del manuscrito. A continuación, se procedió a unificar todo el vocabulario, tarea que conlleva una serie de dificultades. Una de ellas la plantean las distintas realizaciones ortográficas de una misma palabra, que pueden deberse a diferencias dialectales, de fuentes y, sobre todo, a la carencia de un sistema ortográfico estandarizado durante el periodo de composición del manuscrito. La palabra *powder* ('polvo'), que en el texto presenta diversas realizaciones, como "poudere" y "poudre", ilustra esta variación ortográfica. Para uniformizar las grafías, se ha tomado el lema o entrada que propone el *Middle English Dictionary* (*MED*)[4], el diccionario de referencia de inglés medio. En cuanto a la división de palabras, se han unido los elementos de una misma palabra que aparecen con espacio en el texto, como por ejemplo "hir silf" (> "herself", 'ella misma') y se han separado las palabras que aparecen unidas pero que realmente son dos distintas, como "alitil" (> "a little", 'un poco').

Todas las palabras del texto, así como los signos de puntuación, se han copiado en un documento *Excel* y se ha asignado a cada palabra o término una fila. Luego, se ha etiquetado morfológicamente cada palabra de forma manual, lo que permite buscar y recuperar datos de forma más rápida. La información se ha ordenado en columnas que incluyen la numeración, la palabra original, el lema (la entrada tomada del *MED*), la categoría gramatical, la subclase (por ejemplo, en el caso de un pronombre si es personal o posesivo), el tipo de verbo, el tiempo, el número, la persona, el caso, el género, el folio en el que aparece la palabra o signo, la cara (si es folio recto, es decir, el anverso, o verso, el reverso), la línea y la referencia del manuscrito (véase la figura 1).

[4] Disponible en https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary.

Numera	Palabra original	Palabra	Palabra 2	Lema original	Lema	Lema 2	Clase	Subclase	Tipo	Subtipo	Tiempo	Número	Persona	Caso	Género	Folio	Cara	Línea	MS
1	Als[o]	Als[o]	Als[o]	alsō, b	alsō, b	also	Adve	Affir								149	v	1	Hu307
3	we	we	we	wē, r	wē, r	we	Pron	Pers				Plur	1st	Nom		149	v	1	Hu307
4	schulen	schulen	schulen	shulen, v (1)	shulen, v (1)	shulen	Verb		Pret-P		PrsInd	Plur	1st			149	v	1	Hu307
5	vndirstonde	vndirstonde	vndirstonde	understōnden, v	understōnde	understonden	Verb				Infin					149	v	1	Hu307
6	þat	Þat	THat	that, c	that, c	that	Conj	Compl								149	v	1	Hu307
7	wy*m*me*n*	wy<i>m</i	wymmen	wōmman, n	wŏmman, n	womman	Noun					Plur				149	v	1	Hu307
8	han	han	han	hāven, v	hāven, v	haven	Verb				PrsInd	Plur	3rd			149	v	1	Hu307
9	lesse	lesse	lesse	lēs(se, a	lēs(se, a	les(se	Adje				Compa					149	v	1	Hu307
10	hete	hete	hete	hēte, n (1)	hēte, n (1)	hete	Noun					Sing				149	v	1	Hu307
11	in	in	in	in, p	in, p	in	Prep							RegDat		149	v	1	Hu307
12	her	her	her	hēr(e, d	hēr(e, d	her(e	Dete	Poss				Plur	3rd		Fem	149	v	1	Hu307
13	body	body	body	bōdī, n	bōdī,	bodi	Noun					Sing				149	v	1	Hu307
14	þan	Þan	THan	than, c	than, c	than	Conj	Compa								149	v	1	Hu307
15	men	men	men	man, n	man, n	man	Noun					Plur				149	v	1	Hu307
16	*and*	<i>and</i	and	and, c	and, c	and	Conj	Copu								149	v	1	Hu307
17	more	more	more	mōr(e, a	mōr(e, a	mor(e	Adje									149	v	1	Hu307
18	moistnesse	moistnesse	moistnesse	moistenes(se, n	moistenes(se, n	moistenes(se	Noun					Sing				149	v	1	Hu307
19	for	for	for	for, c	for, c	for	Conj	Cause								149	v	1	Hu307
20	defaute	defaute	defaute	dēfaut(e, n	dēfaut(e, n	defaut(e	Noun					Sing				149	v	1	Hu307
21	of	of	of	of, p	of, p	of	Prep							RegDat		149	v	1	Hu307
22	hete	hete	hete	hēte, n (1)	hēte, n (1)	hete	Noun					Sing				149	v	1	Hu307
23	þat	Þat	THat	that, r	that, r	that	Pron	Rela				Sing				149	v	1	Hu307
24	schulde	schulde	schulde	shulen, v (1)	shulen, v (1)	shulen	Verb		Pret-P		PrtInd	Sing	3rd			149	v	1	Hu307
25	drye	drye	drye	drien, v (1)	drīen, v (1)	drien	Verb				Infin					149	v	1	Hu307
26	her	her	her	hēr(e, d	hēr(e, d	her(e	Dete	Poss				Plur	3rd		Fem	149	v	1	Hu307
27	humours	humours	humours	hūmōur, n	hūmŏu	humour	Noun					Plur				149	v	1	Hu307
28	and	and	and	and, c	and, c	and	Conj	Copu								149	v	1	Hu307
29	her	her	her	hēr(e, d	hēr(e, d	her(e	Dete	Poss				Plur	3rd		Fem	149	v	5	Hu307
30	moistnesse	moistnesse	moistnesse	moistenes(se, n	moistenes(se, n	moistenes(se	Noun					Sing				149	v	5	Hu307
31	-/	-/	-/	PUNCTUATION	PUNCTUATIONM	PUNCTUATI	PUNCTUATIONMARK		SLASH							149	v	5	Hu307
32	But	But	But	but, c	but, c	but	Conj	Disj								149	v	5	Hu307
33	neþeles	neÞel	neTHeles	ne-the-lēs, b	ne-the-lēs, b	ne-the-les	Adve	Conc								149	v	5	Hu307
34	kynde	kynde	kynde	kīnde, n	kīnde, n	kinde	Noun					Sing				149	v	5	Hu307

Figura 1. Ejemplo de etiquetado morfológico

Los datos se han obtenido mediante el programa *AntConc* (Anthony 2023). El tratado consta de un total de 10.295 términos, que se distribuyen en 2.404 sustantivos, 519 adjetivos, 1.698 verbos, 691 adverbios, 1.322 determinantes, 841 pronombres, 1.336 preposiciones y 1.484 conjunciones. La figura 2 muestra este recuento en un gráfico. En cuanto a signos de puntuación, se han contabilizado 708.

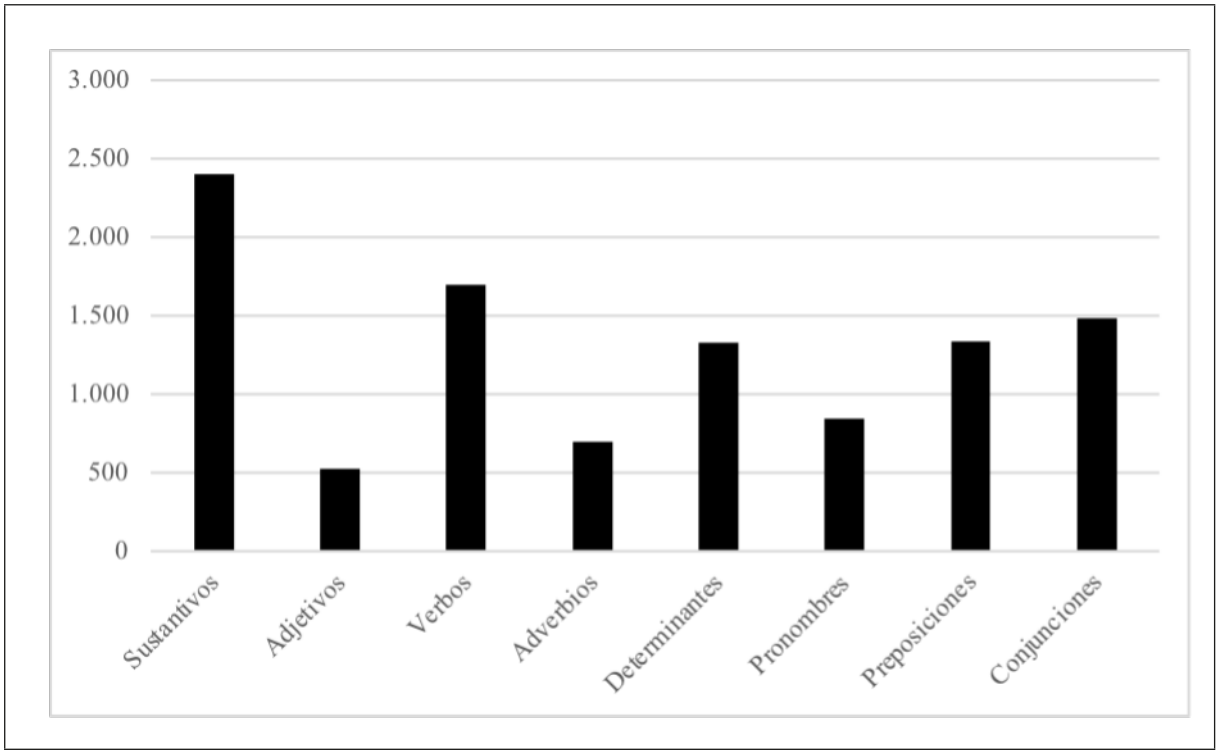
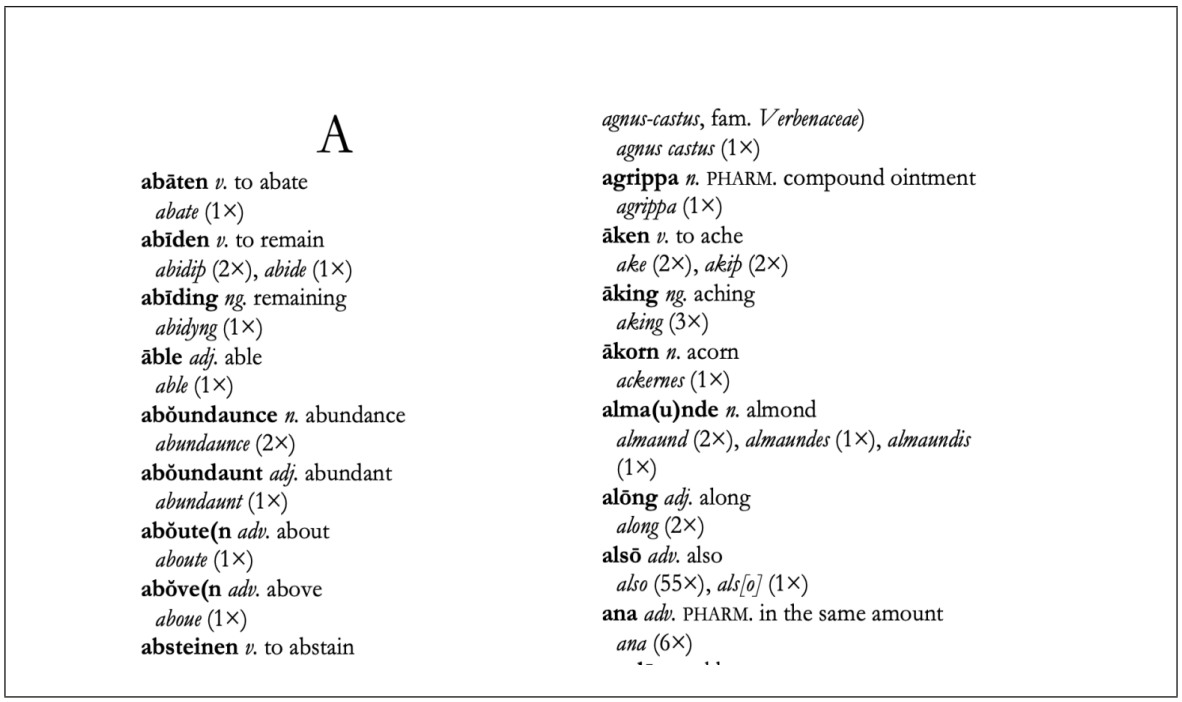


Figura 2. Número de palabras por categoría gramatical

Asimismo, se ha generado un glosario en el que aparece como lema de la palabra o término la entrada del *MED*, seguida/o por la categoría gramatical, la traducción al inglés contemporáneo y las distintas realizaciones de la palabra o término ordenadas por frecuencia de aparación. También se indica si se trata de un término especializado, como el caso de *ana* (término farmacéutico que significa 'en la misma cantidad').



A

abāten *v.* to abate
abate (1×)
abīden *v.* to remain
abidiþ (2×), *abide* (1×)
abīding *ng.* remaining
abidyng (1×)
āble *adj.* able
able (1×)
abŏundaunce *n.* abundance
abundaunce (2×)
abŏundaunt *adj.* abundant
abundaunt (1×)
abŏute(n *adv.* about
aboute (1×)
abŏve(n *adv.* above
aboue (1×)
absteinen *v.* to abstain
agnus-castus, fam. *Verbenaceae*)
agnus castus (1×)
agrippa *n.* PHARM. compound ointment
agrippa (1×)
āken *v.* to ache
ake (2×), *akiþ* (2×)
āking *ng.* aching
aking (3×)
ākorn *n.* acorn
ackernes (1×)
alma(u)nde *n.* almond
almaund (2×), *almaundes* (1×), *almaundis* (1×)
alōng *adj.* along
along (2×)
alsō *adv.* also
also (55×), *als[o]* (1×)
ana *adv.* PHARM. in the same amount
ana (6×)

Figura 3. Ejemplo de entradas del glosario

Para la recopilación de los términos, se han tenido en cuenta las palabras pertenecientes al registro general de la lengua, ya que en determinadas ocasiones exhiben un carácter técnico o semi-técnico (por ejemplo, la palabra "vnky*n*de" en un contexto médico significa 'dañino', mientras que en sentido general significa 'antinatural'), así como los términos específicos. El trabajo que se ha llevado a cabo con este vocabulario general y especializado ha consistido en examinar la formación de palabras, en concreto, los préstamos, la composición y la formación de sintagmas nominales.

3. ANÁLISIS

El texto objeto de estudio está escrito en inglés medio. Este periodo de la lengua inglesa comprende desde aproximadamente 1100 hasta 1500 y consta de diversos dialectos (norte, Midlands oriental y occidental, sur y kéntico), caracterizándose todos ellos por la ausencia de una lengua escrita estándar, que ha dado lugar al periodo de mayor variación ortográfica de la

historia de la lengua inglesa. Tras la Conquista Normanda en 1066, el latín asumió las funciones documentales, reemplazando al inglés, y el francés se convirtió en la lengua de la cultura literaria. El inglés se siguió utilizando de forma oral y escrita, pero esta última de forma local. Como consecuencia, no existió ninguna forma normativa (Smith 1999: 92). La ortografía evidencia la inconsistencia existente en la práctica de los escribas (Burrow y Turville-Petre 1996: 5-8). La heterogeneidad también está presente en el plano léxico-semántico. Se observan tres registros, que evidencian el distinto estatus de las palabras que los conforman: una base germánica de palabras básicas y comunes, un registro formal proveniente del francés normando y un registro culto del latín, siendo esta la lengua de poder. Según apuntan Brinton y Arnovick (2011: 244), el latín era la lengua oficial de las leyes, las peticiones al parlamento, las proclamaciones oficiales y los documentos de la corte. A finales del siglo XIII también comenzaron a aparecer documentos comerciales y urbanos en francés. Los escritos en francés provenían de monasterios en Inglaterra, mientras que la literatura en francés se cultivaba en la corte. Se produjeron algunos textos en inglés en los dialectos del sur y Midland oriental, como la *Peterborough Chronicle* y *Ancrene Riwle*, pero durante 200 años el inglés fue básicamente una lengua oral. Una serie de sucesos históricos durante los siglos XIII y XIV contribuyeron al debilitamiento del francés y a la restauración del inglés como lengua nacional (Brinton y Arnovick 2011: 246) y medio escrito. Las tablas 1 y 2 (Crespo 2000: 24-25) ilustran la distribución de las lenguas en contacto (latín, francés e inglés) y la evolución lingüística, respectivamente.

Lengua	**Registro**	**Medio**	**Estatus**
Latín	Formal-Oficial	Escrito	Alto
Francés	Formal-Oficial	Escrito/Hablado	Alto
Inglés	Informal-Coloquial	Hablado	Bajo

Tabla 1. Distribución de lenguas en contacto

Inglaterra	**Lenguas**	**Situación lingüística**
Edad Media temprana	Latín-Francés-Inglés	Trilingüe
Siglos XIV-XV	Francés-Inglés	Bilingüe
Siglos XV-XVI en adelante	Inglés	Monolingüe

Tabla 2. Evolución lingüística

En los manuscritos científicos es común encontrar textos en latín y en inglés, incluyendo estos últimos palabras y frases en latín igualmente. La lengua inglesa se va extendiendo paulatinamente en los textos científicos y médicos y para 1475 ya se había completado la primera fase de implantación de la lengua nativa. Para entonces, el material en inglés contenía tratados universitarios sobre medicina y astrología (Pahta y Taavitsainen 2004: 11-12). El uso de me-

canismos lingüísticos, que se abordará en las siguientes subsecciones, ha posibilitado que la terminología científica se mantenga actualizada y que se creen nuevas designaciones para nuevas realidades. Para ahondar en cuestiones relacionadas con el léxico y la semántica del inglés medio véanse Marchand (1969), Sauer (1988) y Burnley (1992), entre otros.

3.1. Préstamos

Los préstamos han sido una constante en la lengua inglesa a lo largo de su historia. En inglés antiguo, debido al contacto cultural, el latín, el celta y el escandinavo fueron fuente importante de préstamos. El latín mantuvo su influencia durante el inglés medio, al que se unió el francés a raíz de la Conquista Normanda, cuyo impacto en el vocabulario nativo fue inmenso (véanse Berndt 1965, 1972, 1976; Richter 1979). Burnley (1992: 438-439) sostiene que aparte del escandinavo, el francés y el latín, las otras fuentes sustanciales de influencia en el léxico del inglés medio fueron el holandés y el flamenco, en parte a través de contactos comerciales y militares, así como por el establecimiento de tejedores y agricultores flamencos en Inglaterra y el oeste de Gales. Un pequeño número de palabras de numerosas lenguas se transmitieron al inglés medio principalmente a través del latín y del francés: del italiano a través del francés tenemos los términos *ducat* (‘ducado’) y *Lombard* (‘lombardo/a’); del español *cork* (‘corcho’) y *cordewan* (“Cordoban leather”, ‘piel de Córdoba’) y del portugués *marmalade* (“quince jam”, ‘mermelada de membrillo’), también vía francés. Asimismo, el árabe contribuyó una cuantía considerable de palabras en el siglo XIV, en gran medida a través del francés, como *admiral* (‘almirante’) y *saffron* (‘azafrán’). Una proporción significativa de estos préstamos están relacionados con las matemáticas, la medicina, la química y la astronomía: *alkali* (‘álcali’), *azimuth* (‘acimut’) y *zenith* (‘cénit’) son solo algunos ejemplos. El nombre de la especia *galingale* (‘galanga’) que aparece en el tratado en el folio 163r tiene uno de los orígenes más exóticos: aparentemente se introdujo en la lengua inglesa a través del persa (*khūlanjān*), árabe (*khalanjān*) y francés (*galingal, garingal*) desde el chino. En inglés moderno temprano el léxico siguió expandiéndose debido a la continuada influencia del latín y del griego y, a causa del comercio, de otras lenguas europeas, como el italiano, el español y el portugués. Se estima que durante el Renacimiento se adoptaron alrededor de 10.000 nuevas palabras (Clark 1981: 41). El tratado objeto de análisis es una traducción de un texto médico del latín al inglés en un periodo de desarrollo del registro científico de la lengua vernácula, por lo que es posible que la/s persona/s traductora/s se encontrara/n ante un vacío terminológico para designar nuevos conceptos. La adopción o adaptación de formas extranjeras o préstamos, especialmente de términos botánicos y médicos en los textos científicos, es un recurso utilizado para solventar dicha situación. Clark (1981: 41) sostiene que durante el siglo XV los nuevos préstamos consistían en su gran mayoría en términos abstractos literarios y académicos, a menudo introducidos a través de las muchas traducciones que se realizaban.

La adopción de palabras de una lengua desde otra a menudo se acompaña de un proceso de análisis que identifica la estructura de la palabra adoptada, normalmente manteniendo la raíz y adjuntándole los morfemas flexivos de la lengua receptora (Burnley 1992: 445). Los nuevos términos pueden permanecer o desaparecer completamente de la lengua, como es el caso de las siguientes palabras del tratado, tomadas del latín: "agrippa" (f. 159v; "compound ointment", 'ungüento o bálsamo compuesto'), "arogon" (f. 164r; "kind of oitment", 'tipo de ungüento o bálsamo'), "gallia muscata" (f. 158r; "medicine containing musk", 'preparación medicinal que contiene almizcle'—*gallia* proviene del latín a través del árabe) y "pensadanu*m*" (f. 158r; "hog's fennel", 'hinojo de cerdo': *Peucedanum officinale*, familia *Apiaceae*).

Por otro lado, en el texto aparecen numerosas palabras provenientes de las lenguas clásicas y del francés que se han incorporado totalmente a la lengua inglesa, como, por ejemplo, "chapitre" ("chapter", 'capítulo'), "almau*n*d" ("almond", 'almendra') o "gyng*er*" ("ginger", 'jengibre'), todas ellas con entrada al inglés a través del francés. Esto es apreciable principalmente en la terminología botánica, en la que se puede dar una adopción total a la lengua meta, como "acacia" ("acacia", 'acacia'), "calamynte" ("calamint", 'calaminta'), "ce*n*torie" ("centaury", 'centaura'), "chesteyn" ("chestnut", 'castaña'), "isope" ("hyssop", 'hisopo'), "mynte" ("mint", 'menta'), etc.

3.2. Compuestos

La composición es un procedimiento mediante el cual se unen dos palabras para formar una nueva. Es frecuente en las lenguas germánicas como el alemán o el inglés, pero menos común en las lenguas romances como el español o el francés. Este mecanismo de formación de palabras es uno de los más empleados desde el inglés antiguo y sigue siendo productivo en inglés contemporáneo. Existen numerosas formas de crear compuestos a través de las posibilidades de combinación de sustantivos, adjetivos, adverbios, verbos, etc. (véase Bauer 1983: 201-216). En los compuestos una palabra funciona como *determinatum* (núcleo) y la otra como *determinant* (modificador). A veces es complicado diferenciar entre compuestos y grupos/sintagmas sintácticos relacionados, ya que la ortografía es errática. Por ejemplo, las palabras "here word" ("word of praise", 'elogio') pueden aparecer escritas juntas ("hereword") o separadas en un mismo manuscrito. En el tipo de compuesto conocido como *kenning* la relación entre los elementos del compuesto y su referente es metafórica. Algunos ejemplos, tomados de Brinton y Arnovick (2011: 171), son *bānhūs* (literalmente "bone-house" > "body", 'casa de huesos' > 'cuerpo'), *beadulēoma* (literalmente "battle-light" > "sword", 'luz de batalla' > 'espada') y *heaðuswāt* (literalmente "battle sweat" > "blood", 'sudor de batalla' > 'sangre').

Asimismo, los compuestos se pueden clasificar según la categoría gramatical de los elementos unidos. La categoría gramatical resultante será la del segundo elemento, que funciona como

el núcleo o *determinatum* en la mayoría de los casos. La tabla 3 proporciona la clasificación propuesta por Brinton y Arnovick para inglés temprano (2011: 171).

Categoría gramatical	**Ejemplo en inglés antiguo**	**Ejemplo en inglés contemporáneo**
Sustantivo + sustantivo > sustantivo	*brēostnet* ("coat of mail", 'cota de malla')	*lipstick* ('lápiz de labios')
Sustantivo (genitivo) + sustantivo > sustantivo	*sunnandæg* ("Sunday", 'domingo')	*bull's eye* ('diana')
Adjetivo + sustantivo > sustantivo	*lāðweorc* ("evil deed", 'hecho malvado')	*software* ('programa')
Verbo (raíz) + sustantivo > sustantivo	*scearseax* ("razor", 'cuchilla de afeitar')	*crybaby* ('llorón/llorona')
Adverbio + sustantivo > sustantivo	*eftcyme* ("return", 'regreso')	*background* ('trasfondo')
Adjetivo + adjetivo > adjetivo	*glēawhȳdig* ("thoughtful", 'considerado/a')	*red-hot* ('candente')
Sustantivo + adjetivo > adjetivo	*īsceald* ("ice cold", 'helado/a')	*carsick* ('mareado/a')
Adverbio + adjetivo > adjetivo	*wiþermēde* ("antagonistic", 'antagónico/a')	*forthright* ('directo/a')
Sustantivo + verbo (participio de presente) > adjetivo	*lindhæbbende* ("shieldbearing", 'que lleva escudo')	*man-eating* ('que come carne humana')
Sustantivo + verbo (participio de pasado) > adjetivo	*dyrneforlegen* ("adulterous", 'adúltero/a')	*housebroken* ('adiestrado/a')
Sustantivo + verbo > verbo	*rōdfæstnian* ("to crucify", 'crucificar')	*babysit* ('cuidar niños/as')

Tabla 3. Composición en inglés temprano

Según la relación entre el *determinatum* y el *determinant*, los principales tipos de compuestos son *dvandva* o copulativo, *tatpurusa* o determinante, *bahuvrihi* o exocéntrico (Lass 1994: 195-198) y amalgamado.

En los compuestos copulativos, la forma básica es sustantivo$_1$ + sustantivo$_2$ o adjetivo$_1$ + adjetivo$_2$, y el sentido general es "(objeto que consta de) [X_1 con/y X_2]". Hay dos núcleos en lugar de uno, de forma que ningún elemento modifica al otro. Los compuestos más comunes de este

tipo son los que hacen referencia a numerales y a términos de parentesco; algunos ejemplos son *feōwertene* ("fourteen", 'catorce') y *suhter-fæderan* ("uncle and nephew", 'tío y sobrino').

Los compuestos determinantes, que son quizás el tipo más frecuente de todos, tienen un núcleo (*determinatum*) y otro elemento que define o modifica el núcleo (*determinant*). El orden previsible de la secuencia en las lenguas germánicas es [*determinant* + *determinatum*]. Los tipos estructurales más importantes son: (i) sustantivo$_1$ + sustantivo$_2$ (> sustantivo): *eāg-dūru* ("eye-door" > "window", 'ventana'); (ii) adjetivo + sustantivo (> sustantivo): *middan-geard* ("middle-earth", 'tierra media'); (iii) sustantivo + adjetivo (> adjetivo): *hand-worht* ("handmade", 'hecho a mano'); y (iv): adjetivo$_1$ + adjetivo$_2$ (> adjetivo): *eall-hwīt* ("completely white", 'blanco total').

En cuanto a los compuestos exocéntricos, estos no tienen un núcleo interno, aunque el primer elemento es en cierto modo el modificador del segundo. El núcleo "real" está fuera del compuesto. Se distinguen los siguientes tipos básicos: (i) adjetivo + sustantivo (> adjetivo): *bær-fōt* ("barefoot", 'descalzo/a'); (ii) adjetivo$_1$ + adjetivo$_2$ (< adjetivo): *ān-eāgede* ("one-eyed", 'tuerto/a').

Finalmente, existen en la historia del inglés los compuestos amalgamados, cuya composición ha dejado de ser transparente y su origen no es perceptible, es decir, no se reconocen como compuestos bien porque los dos elementos se han fusionado o bien porque una parte se ha perdido como palabra independiente. Dos ejemplos en inglés contemporáneo son *barn*, del inglés antiguo *bere* ("barley", 'cebada') más *ærn* ("place", 'lugar') y *midwife*, del inglés antiguo *mid* ("with", 'con') más *wīf* ("woman", 'mujer').

En *The Sekenesse of Wymmen*, la manera habitual de composición es mediante dos sustantivos y el tipo de compuesto es determinante, como en el caso de "daiesiȝe" (*MED daies-īe*), que proviene del inglés antiguo *dæges-ēage* (literalmente "day's eye", 'el ojo del día') y equivale en inglés contemporáneo a una flor, "daisy" ('margarita'). Otro ejemplo es "hosebondis" (*MED hŏus-bōnd(e*), que está en plural, siendo el primer sustantivo "hose" ("house", 'casa') y el segundo "bondis", que llega al inglés antiguo a través del nórdico antiguo y significa 'jefe'. Etimológicamente, "hosebondis" quiere decir 'jefe de la casa, del hogar', "husband" ('marido') en inglés contemporáneo. Según Thomason y Kaufman (1988: 302), "[t]he Norse influence on English was pervasive, in the sense that its results are found in all parts of the language; but it was not deep, except in the lexicon". El texto es testigo de dicha influencia del nórdico en el vocabulario.

Por otra parte, encontramos en el tratado un compuesto formado por un adjetivo y un sustantivo, el término "holy hockis" (*MED hōlī-hok(ke*), también en plural, que aparece escrito con un espacio, es decir, como dos palabras, pero se trata de un término: el adjetivo "holy" ('sagrado') del inglés antiguo y el sustantivo "hoc", también del inglés antiguo, un tipo de planta (*Althaea officinalis*, familia *Malvaceae*): "marsh mallow" en inglés contemporáneo, 'malvavisco', 'altea' o 'bismalva' en español.

3.3. Sintagmas nominales

La premodificación y postmodificación de términos médicos es bastante usual. Norri (1989) llevó a cabo un estudio de la premodificación y postmodificación como medio de formación de términos en recetas médicas de mitad del siglo XV en inglés medio, centrándose en la terminología patológica (términos aplicados a enfermedades y sus síntomas). Un ejemplo de este mecanismo en inglés contemporáneo[5] es el término *ache* (‘dolor’) en palabras como *headache* (‘dolor de cabeza’) o *toothache* (‘dolor de muelas’). El sustantivo *ache* constituye el núcleo del sintagma nominal y puede ser modificado por otras palabras, aunque en el tratado solo aparece postmodificado en “ache of þe reynes” (“ache of the kidneys”, ‘dolor de riñones’) y “ache of þe modir” (“ache of the uterus”, ‘dolor de útero’). La relación conceptual entre los constituyentes de estos sintagmas es la determinación, a través de la cual un concepto determina a otro y le incorpora un nuevo rasgo (Hoffmann 1976: 323; Picht y Draskau 1985: 43). Los premodificadores y postmodificadores son eficaces para crear y ampliar la terminología científica. La distinción entre un compuesto y un sintagma nominal que consta de dos elementos separados no está clara en inglés; una combinación de sustantivos, por ejemplo, puede ser percibida como un compuesto o como un grupo sintáctico (van Roey 1964: 52).

Otro modelo de sintagma nominal presente en el tratado es aquel en el que aparecen los sustantivos *iuys* (“juice”, ‘jugo’) y *oile* (“oil”, ‘aceite’). El sintagma nominal está compuesto del sustantivo *iuys*, que puede aparecer premodificado, como en “mylfoil iuys” (“milfoil juice”, ‘jugo de milenrama’) o postmodificado con la preposición *of* y otro sustantivo, como “iuys of rosis” (“juice of roses”, ‘jugo de rosas’). Con *oile*, se observan las mismas estructuras: “piliol oile” (“pennyroyal oil”, ‘aceite de poleo’) y “oile of violet” (“oil of violet”, ‘aceite de violeta’). Norri (1989: 149) indica que la premodificación es más popular en la terminología científica por dos motivos principales: (i) se asocia con una función clasificadora y categorizadora y (ii) es más breve que la postmodificación.

4. CONCLUSIONES

El trabajo llevado a cabo ha pretendido contribuir a la investigación diacrónica sobre el léxico del discurso científico en inglés tomando en consideración un tratado específico sobre ginecología y obstetricia en inglés medio. Existen pocos estudios sobre aspectos léxico-semánticos de la prosa médica medieval inglesa, entre los que destacan los trabajos de Norri (1989, 2004, 2016) y Sylwanowicz (2018). Esteban-Segura (2009), por su parte, ha analizado la formación de palabras en un manuscrito médico inglés del periodo medieval. Al igual que en dicha

[5] Véase Quirk et al. (1985: 1238-1352) para más información sobre el sintagma nominal y la premodificación y postmodificación en inglés contemporáneo.

investigación, el presente análisis evidencia la influencia del francés y del latín sobre el vocabulario técnico y semi-técnico del, en este caso, tratado *The Sekenesse of Wymmen*, que fue compuesto durante un periodo de la lengua inglesa en el cual esta convivía con otras lenguas en un contexto multilingüe. Las obras científicas precisaban de una terminología especializada y las personas traductoras de los tratados médicos latinos afrontaban la tarea de crear un vocabulario médico en lengua inglesa.

Los mecanismos de formación palabras analizados en este tratado específico han sido los préstamos, los compuestos y los sintagmas nominales. En cuanto a los préstamos, se han encontrado numerosos ejemplos, la mayoría provenientes directamente del latín, que no han perdurado, y del francés, que sí han permanecido en la lengua. Los términos compuestos proceden del inglés antiguo y se ha corroborado, por tanto, que es un recurso de formación de palabras frecuente en las lenguas germánicas. Por último, la premodificación y postmodificación de términos es un método empleado con cierta frecuencia en el tratado para denotar cuestiones médicas y sus remedios.

BIBLIOGRAFÍA

Anthony, Laurence. 2023. *AntConc*. Tokio: Waseda University. Disponible en https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/.

Barratt, Alexandra (ed.). 2010. *Women's Writing in Middle English* (2.ª edición). Harlow: Pearson Education.

Bauer, Laurie. 1983. *English Word-Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berndt, Rolf. 1965. The Linguistic Situation in England from the Norman Conquest to the Loss of Normandy. *Philologica Pragensia*, 8: 145-163.

Berndt, Rolf. 1972. The Period of the Final Decline of French in Medieval England (Fourteenth and Early Fifteenth Centuries). *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 20: 341-369.

Berndt, Rolf. 1976. French and English in Thirteenth-Century England. An Investigation into the Linguistic Situation after the Loss of the Duchy of Normandy and other Continental Dominions. *Aspekte der anglistischen Forschung in der DRR: Martin Lehnert zum 65. Geburtstag*, ed. por Heinrich Scheel, 129-150. Berlín: Akademie-Verlag.

Brinton, Laurel J. y Arnovick, Leslie K. 2011. *The English Language: A Linguistic History* (2.ª edición). Toronto: Oxford University Press.

Burnley, David. 1992. Lexis and Semantics. *The Cambridge History of the English Language: Volume II 1066-1476*, ed. por Norman Blake, 409-499. Cambridge: Cambridge University Press.

Burrow, John Anthony y Turville-Petre, Thorlac. 1996. *A Book of Middle English*. Oxford: Blackwell.

Caie, Graham D. y Renevey, Denis. 2008. Introduction. *Medieval Texts in Context*, ed. por Graham D. Caie y Denis Renevey, 1-9. Londres: Routledge.

Clark, Cecily. 1981. *An Introduction to the History of the English Language* [adaptación de *Histoire de la langue anglaise du Moyen Age à nos jours* de Georges Bourcier]. Cheltenham: Stanley Thornes.

Crespo, Begoña. 2000. Historical Background of Multilingualism and Its Impact on English. *Multilingualism in Later Medieval Britain*, ed. por D. A. Trotter, 23-35. Cambridge: D. S. Brewer.

Esteban-Segura, Laura. 2009. Mecanismos de formación de palabras en G.U.L. MS Hunter 509. *Interlingüística*, 18: 336-343.

Esteban-Segura, Laura. 2015. The Middle English *Circa instans*: A Pharmacopoeia from Glasgow, University Library, MS Hunter 307 (U.7.1.). *Manuscripta: A Journal for Manuscript Research*, 59 (1): 29-60.

Esteban-Segura, Laura. 2024a. Supra-textuality in *The Sekenesse of Wymmen* in Glasgow, University Library, MS Hunter 307 (ff. 149v-165v). *Didacticism, Literature & Translation: The Transmission of Knowledge in the Middle Ages*, ed. por Tomàs Martínez Romero y Lidón Prades Yerves, 155-174. Kassel: Reichenberger.

Esteban-Segura, Laura. 2024b. Medicina para mujeres en la época medieval: estudio de Glasgow, Biblioteca Universitaria, Ms. Hunter 307 (ff. 149v-165v). *La creatividad en las Humanidades: perspectivas singulares y universales*, ed. por Pedro J. Chamizo Domínguez, 75-88. Sevilla: Renacimiento.

Esteban-Segura, Laura y Soriano-Jiménez, Carlos. 2023. Guy de Chauliac's *On Bloodletting* in Glasgow, University Library, MS Hunter 307 (ff. 165v-166v). *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 87: 107-130.

Green, Monica H. 1992. Obstetrical and Gynecological Texts in Middle English. *Studies in the Age of Chaucer*, 14: 53-88.

Green, Monica H., ed. 2002. *The Trotula: An English Translation of the Medieval Compendium of Women's Medicine*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Green, Monica H. y Mooney, Linne R. 2006. The Sickness of Women. *Sex, Aging, & Death in a Medieval Medical Compendium: Trinity College Cambridge MS R.14.52, Its Texts, Language, and Scribe*, ed. por M. Teresa Tavormina, 455-568. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Handerson, Henry E. (1918) 2020. *Gilbertus Anglicus: Medicine of the Thirteenth Century*. Cleveland: The Cleveland Medical Library Association. Disponible en *Project Gutenberg*: https://www.gutenberg.org/ebooks/16155.

Hoffmann, Lothar. 1976. *Kommunikationsmittel Fachsprache: Eine Einführung*. Berlín: Akademie-Verlag.

Keiser, George R. 1998. XXV. Works of Science and Information. Volume X. *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1500*, ed. por Albert E. Hartung. New Haven: The Connecticut Academy of Arts and Sciences.

Lass, Roger. 1994. *Old English: A Historical Linguistic Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marchand, Hans. 1969. *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation* (2.ª edición). Múnich: C. H. Beck.

Middle English Dictionary. 1952-2001. Ed. por Robert E. Lewis et al. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Norri, Juhani. 1989. Premodification and Postmodification as a Means of Term-Formation in Middle English Medical Prose. *Neuphilologische Mitteilungen*, 90 (2): 147-161.

Norri, Juhani. 2004. Entrances and Exits in English Medical Vocabulary, 1400-1550. *Medical and Scientific Writing in Late Medieval English*, ed. por Irma Taavitsainen y Päivi Pahta, 100-143. Cambridge: Cambridge University Press.

Norri, Juhani. 2016. *Dictionary of Medical Vocabulary in English, 1375-1550: Body Parts, Sicknesses, Instruments, and Medicinal Preparations*. Abingdon: Routledge.

Pahta, Päivi y Taavitsainen, Irma. 2004. Vernacularisation of Scientific and Medical Writing in its Sociohistorical Context. *Medical and Scientific Writing in Late Medieval English*, ed. por Irma Taavitsainen y Päivi Pahta, 1-22. Cambridge: Cambridge University Press.

Picht, Heribert y Draskau, Jennifer. 1985. *Terminology: An Introduction*. Guildford: University of Surrey, Department of Linguistic and International Studies.

Quirk, Randolph, Greenbaum, Sidney, Leech, Geoffrey, y Svartvik, Jan. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Harlow: Longman.

Richter, Michael. 1979. *Sprache und Gesellschaft im Mittelalter: Untersuchungen zur mündliches Kommunikation in England von der Mitte des elften bis zum Beginn des vierzehnten Jahrhunderst*. Monographien zur Geschichte des Mittelalters 18. Stuttgart: Hiersemann.

Rowland, Beryl. 1981. *Medieval Woman's Guide to Health: The First English Gynecological Handbook*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Sauer, Hans. 1988. Compounds and Compounding in Early Middle English: Problems, Patterns, Productivity. *Historical English: On the Occasion of Karl Brunner's 100th Birthday*, ed. por Manfred Markus, 186-209. Innsbruck: Universität Innsbruck.

Smith, Jeremy J. 1999. *Essentials of Early English*. Londres: Routledge.

Sylwanowicz, Marta. 2018. *Middle English Names of Medical Preparations: Towards a Standard Medical Terminology*. Berlín: Peter Lang.

Thomason, Sarah Grey y Kaufman, Terrence. 1988. *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*. Berkeley: University of California Press.

van Roey, J. 1964. A Note on Noun + Noun Combinations in Modern English. *English Studies*, 45 (1): 48-52.

LA INTENSIFICACIÓN Y LA ATENUACIÓN EN CLAVE DE GÉNERO EN EL INGLÉS MODERNO[1]

MARTA PACHECO-FRANCO

JAVIER CALLE-MARTÍN

Es de sobra conocido el papel que desempeña la mujer en el cambio lingüístico. Los estudios de sociolingüística publicados en los últimos veinte años han implementado una perspectiva de género que, a su vez, ha permitido entrever el liderazgo de la mujer en la difusión del cambio lingüístico, con ejemplos atestiguados tanto a nivel fonológico como morfosintáctico. Este liderazgo viene justificado por el propio estatus social de la mujer, que, según Nevalainen (2000: 53), se caracteriza por su «openness to innovations, stylistic flexibility, contextual sensitivity and variety of domestic roles – and [by] men's relative lack of these attributes». A la luz de lo anterior, el presente estudio propone el análisis, en clave de género, de la intensificación del adjetivo y de la atenuación mediante el uso de adverbios y verbos modales de posibilidad en el inglés moderno y persigue los siguientes objetivos: a) evaluar el uso y distribución de estos fenómenos según el género de los informantes y b) discernir la existencia de determinados patrones de uso a lo largo del tiempo. Este estudio está basado en el corpus *A Representative Corpus of Historical English Registers*, que aloja textos representativos de inglés británico y americano del periodo 1600-1999.

1. INTRODUCCIÓN

El liderazgo de la mujer en el cambio lingüístico es un hallazgo generalizado en sociolingüística desde hace algunas décadas a raíz de la publicación de los estudios de William Labov, pioneros en la detección de las diferencias de género en el uso del lenguaje. Su conocida teoría de la paradoja del género establece que las mujeres, por un lado, adoptan de manera más signifi-

[1] El presente estudio ha sido financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades al amparo del proyecto de investigación "Cambio lingüístico, variación morfosintáctica y compilación de recursos para el estudio del inglés moderno tardío", con número de referencia PID2021-126496NB-I00.

cativa que los hombres tanto las formas de prestigio procedentes de las clases sociales elevadas como los propios cambios desde arriba al tiempo que, por otro lado, emplean de manera más recurrente formas vernáculas innovadoras procedentes de los cambios desde abajo del nivel de conciencia social (Labov 1990: 213-215; 2001: 293)[2].

Los dos principios de la teoría de la paradoja del género, por tanto, otorgan a la mujer el rol de promotora del cambio lingüístico, tanto en los cambios desde arriba como en los cambios desde abajo en términos labovianos, aunque es cierto que los primeros resultan más frecuentes. A la vista de lo anterior, el nudo gordiano del asunto emana precisamente de la dificultad de encontrar una explicación más o menos convincente para la tendencia femenina al uso de las fórmulas de prestigio. La cuestión ha sido abordada en algunos casos desde postulados socio-económicos en la creencia de que las mujeres de clase trabajadora están más expuestas al lenguaje estándar y, por tanto, acomodan su discurso como medio de aceptación al entorno laboral y así compensan el desequilibrio existente entre el poder social y económico. En otros casos, la cuestión se ha justificado desde postulados eminentemente sociales en la creencia de que las mujeres dan testimonio lingüístico de su estatus social a través del uso de formas lingüísticas de prestigio (Nevalainen y Raumolin-Brunberg 2003: 111). En cualquier caso, el liderazgo femenino en la innovación y cambio lingüístico debe interpretarse, en nuestra opinión, desde un paradigma ecléctico en el que participan factores diversos como, según la propia Nevalainen, «[the] women's openness to innovations, stylistic flexibility, contextual sensitivity, and variety of domestic roles – and with men's relative lack of these attributes» (2000: 53).

La intensa investigación llevada a cabo en las últimas décadas en torno a las diferencias de género en el uso del lenguaje ha permitido la detección de algunas de estas formas lingüísticas de impulso femenino. En este sentido, especial mención merece aquí el trabajo desarrollado en la Universidad de Helsinki por el equipo Varieng, dirigido por Terttu Nevalainen y responsable de la compilación del *Corpus of Early English Correspondence*, que ha servido como fuente primaria para el estudio del lenguaje en el periodo comprendido entre 1402 y 1800. Esta colección de cartas ha permitido, entre otros aspectos, confirmar que la sustitución del pronombre sujeto *ye* por el de objeto *you* fue como resultado del impulso femenino (Nevalainen 2006: 136). En la actualidad, por su parte, es de sobra conocida la tendencia de la mujer a la entonación ascendente por su marcada carga emocional, frente a la producción masculina, que es «more categorical and in a confirming way» (Orazbekova et al. 2015), o incluso la propagación de estructuras como *be like* como marcador de estilo directo (Buchstaller 2006).

[2] Esta paradoja se manifiesta, entre otros, en el plano fonológico. A modo ilustrativo, las mujeres muestran una mayor tendencia a la pronunciación conservadora de *-ing* como /ɪŋ/ en lugar de /ɪn/ al tiempo que lideran también la diferenciación fonológica del dialecto de Filadelfia, caracterizado por la apertura del diptongo /eɪ/ y la centralización de /oʊ/ (véanse Trudgill 1972; Labov 2001).

El género es también un factor determinante desde una perspectiva sincrónica. Las últimas décadas han sido testigo de la proliferación de estudios sobre las diferencias lingüísticas dependientes del género de los hablantes, muchos de ellos a nivel oracional, que parecen confirmar la existencia de patrones intrínsecos al género a la vista del uso mayoritario de estos dos fenómenos en el discurso femenino (Lakoff 1975; Ito y Tagliamonte 2003; Newman et al. 2008). Mientras que el lenguaje masculino presta mayor atención al contenido del mensaje, el discurso femenino se caracteriza por un mayor predominio de los aspectos conversacionales y, por ende, da mayor cabida a las expresiones de carácter subjetivo, así como a las fórmulas evasivas como los modales de posibilidad o secuencias del tipo *I think*, *I guess*, *umm*, *so like*, etc.[3] Nuestro estudio, por tanto, presenta dos estudios de caso que indagan en las diferencias de género en torno a formas lingüísticas susceptibles de distintos niveles de implicación por parte de los informantes. El primer estudio de caso aborda la intensificación del adjetivo mediante la premodificación con adverbios del tipo *very*, *rather*, *pretty* o *too*, entre otros, en la creencia de que el lenguaje femenino muestra mayor inclinación al uso de estos recursos por tratarse de palabras con una mayor carga emocional y mayor nivel de implicación textual. El segundo estudio de caso, en cambio, analiza el uso del *hedging* como estrategia lingüística para la expresión de vacilación, incertidumbre y atenuación en la creencia de que estas puedan ser de uso preferente en el discurso femenino como mecanismo de distanciamiento respecto al contenido del mensaje.

2. METODOLOGÍA

El presente estudio está basado en los datos procedentes de *A Representative Corpus of Historical English Registers* (*ARCHER*), una colección de textos de 3.3 millones de palabras para la investigación de la lengua inglesa del periodo 1600-1999, tanto en inglés británico como americano. En su formato actual, *ARCHER* está considerada fuente primaria indispensable para indagar en distintos tipos de variación, no solo la estrictamente diacrónica y diatópica sino también la variación textual, al incorporar un total de doce tipos de texto, y la variación de género, al alojar textos de autoría masculina y femenina[4]. El corpus está disponible en formato de libre acceso para su uso en línea a través de la plataforma CQPweb disponible en el repositorio de la Universidad de Lancaster[5], donde se encuentra alojado tanto en formato de texto crudo como con etiquetado morfosintáctico mediante la herramienta *Constituent Likelihood Auto-*

[3] Ello explicaría la incidencia del apéndice interrogativo *¿sabes*? en el discurso femenino en español (Molina Martos 2017).

[4] Los géneros de ARCHER abarcan desde correspondencia privada hasta textos literarios, incluyendo textos médicos y legales.

[5] La versión del corpus de la CQP-web de Lancaster está disponible en la siguiente página web https://cqpweb.lancs.ac.uk/archer/

matic Word-tagging System (*CLAWS*). Implementada en el seno del grupo de investigación UCREL en la Universidad de Lancaster, CLAWS es un etiquetador automático con una eficacia del 97% en textos de inglés actual que, sin embargo, requiere de un procedimiento previo de modernización para textos de inglés moderno temprano y tardío en aras de mantener su rendimiento en textos históricos, solventando así el inconveniente de la variación ortográfica.

Nuestro estudio parte de la versión etiquetada del corpus dado que las estructuras analizadas en los dos estudios de caso disponen de etiquetas específicas en el inventario de CLAWS. Para el análisis de la intensificación, en primer lugar, el corpus dispone de las etiquetas <RG> y <JJ> para los intensificadores y los adjetivos, respectivamente, que utilizadas con la secuencia <*_RG *_JJ> genera de manera automática todos los casos en los que un adjetivo aparece precedido de un intensificador. Para el análisis de la atenuación, en segundo lugar, el corpus dispone de la etiqueta <VM>, que nos ha permitido extraer de manera automática el listado completo de los verbos modales para su posterior agrupamiento y clasificación. En el caso de los adverbios de probabilidad, en cambio, se ha recurrido a la extracción manual de estas formas a partir de la versión cruda del corpus por tratarse de adverbios de distinta naturaleza que no disponen de etiqueta específica en el corpus (*maybe*, *perhaps*, *probably*, *possibly* y *potentially*).

El presente capítulo presenta dos estudios de caso. El primero aborda el estudio de la intensificación basado en un total de 8.106 ejemplos extraídos de textos de autoría masculina y femenina. El segundo examina el fenómeno de la atenuación tomando como eje de referencia el empleo de los verbos modales y los adverbios de probabilidad, con un total de 7.565 y 1.483 ejemplos, respectivamente. Aunque los datos se presentan en ocasiones en forma de porcentajes, en la mayoría de los casos se recurre al uso de frecuencias normalizadas (en adelante f.n.) para facilitar la comparación entre los textos de autoría masculina y femenina, ya que los primeros gozan de una mayor representatividad en el corpus. Además de lo anterior, es necesario mencionar que la normalización se ha realizado de manera diferente en los dos estudios de caso –tomando 10.000 palabras en el primero y 100.000 en el segundo– por mor de una mejor representación de los resultados en los gráficos. Esta decisión no incide en la interpretación de los resultados en la medida que en ningún caso se propone la comparación de los dos fenómenos –la intensificación y la atenuación– entre sí.

3. ANÁLISIS

Esta sección presenta el análisis cuantitativo y cualitativo de los dos fenómenos lingüísticos mencionados con anterioridad: la intensificación del adjetivo y la atenuación mediante el uso de adverbios y de verbos modales, respectivamente. El estudio, que se ha concebido desde la perspectiva de género, es a su vez diacrónico, cubriendo el periodo 1600-1999.

3.1. La intensificación del adjetivo

Los intensificadores son elementos lingüísticos que aumentan o disminuyen el grado de la cualidad expresada por el núcleo al que modifican (Méndez-Naya 2008: 213), tales como *muy* (*very*) o *bastante* (*pretty*). Dentro de esta caracterización, Huddleston y Pullum (2002: 585) matizan que los elementos pertenecientes a esta categoría léxica son solo aquellos que realzan la propia cualidad, bien en su grado máximo como en el caso de *completely*, denominados 'maximisers', o en un grado superior como en el caso de *very* o *pretty*, denominados 'boosters' (también Quirk et al. 1985: 589-91). A nivel gramatical, esta categoría incorpora un conjunto de adverbios y, en ocasiones, de adjetivos que han experimentado un proceso de gramaticalización, que, a su vez, conlleva cambios sintácticos y semánticos. Por un lado, a nivel sintáctico, estos intensificadores dejan de modificar verbos, perdiendo así la característica fundamental de los adverbios. Por otro lado, registran cambios en el plano semántico, perdiendo progresivamente su significado original para adoptar un sentido más general y abstracto, como el caso de *very*, procedente de la voz medieval *verray* 'true, truly' o *terribly*, originalmente asociado con la sensación del miedo o terror (Méndez Naya 2003: 375). El presente estudio de caso parte de la hipótesis de que los intensificadores puedan estar ligados al uso del lenguaje femenino, en ocasiones descrito como un rasgo distintivo del lenguaje personal e interaccional (Biber y Burges 2000: 21)[6]. En referencia a estas afirmaciones, proponemos a continuación un análisis sociolingüístico que explora, de forma más específica, la intensificación del adjetivo en clave de género.

Las figuras 1 y 2 muestran la distribución de los intensificadores desde una perspectiva sincrónica y diacrónica, respectivamente. En el plano sincrónico, estos elementos son hasta un 10% más frecuentes en el discurso femenino, un hecho que adquiere aún más importancia desde una perspectiva histórica. En efecto, la figura 2 confirma que esta tendencia se mantiene desde la segunda mitad del siglo XVII, con una diferencia de entre un 0,97% y un 17,58% en comparación con el masculino. Si bien es cierto que estos últimos lideran el uso de los intensificadores en el periodo 1600-1649, es necesario matizar que el corpus apenas dispone de 2.982 palabras de autoría femenina en el primer periodo de 50 años, de ahí que este no resulte del todo representativo a la vista del corpus. En cualquier caso, resulta llamativa la distribución de estos intensificadores entre 1600 y 1849, que podría justificarse desde el punto de vista del posible liderazgo femenino en el uso de los mismos. Desde la segunda mitad del siglo XVII, estas parecen ejercer tracción con respecto a la intensificación del adjetivo, una tendencia que continúa hasta finales del siglo XIX. Aunque la intensificación cae durante el siglo XX, es cuanto menos interesante que la tendencia sea lo suficientemente similar en ambos informantes como para

[6] Cabe destacar que, según Huddleston y Pullum (2002: 585, pie de página), la categoría de los intensificadores es secundaria, ya que, al contario de los sustantivos, adjetivos o adverbios, los rasgos distintivos de la anterior son más inexactos.

argumentar que ello sea fruto de la casualidad. Si la intensificación ha sido, en efecto, una característica del lenguaje femenino a lo largo de la historia, es natural que –al caer su frecuencia entre las mujeres– también haga lo propio entre los informantes de género masculino.



Figura 1. Los intensificadores desde una perspectiva de género y sincrónica (%)

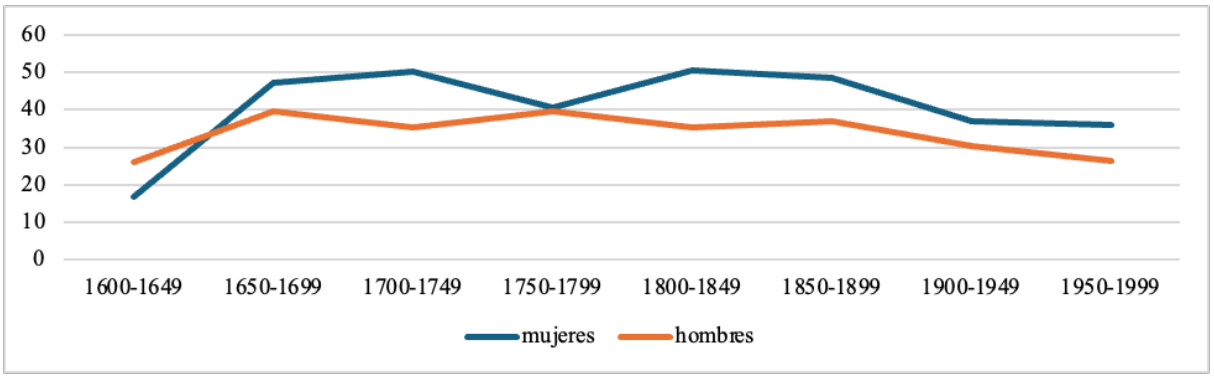


Figura 2. Los intensificadores desde una perspectiva de género y diacrónica (f.n.)

De acuerdo con lo expuesto en la metodología, los resultados de las figuras 1 y 2 se han generado mediante la búsqueda de la etiqueta <RG>, que incluye todos los adverbios de grado presentes en el corpus. A continuación, hemos clasificado los intensificadores en dos grupos. El primer grupo contempla los intensificadores de alta frecuencia de aparición, que incluye elementos como *pretty*, *quite*, *rather*, *so*, *too* y *very*, mientras que el segundo grupo incorpora los intensificadores de menor frecuencia de aparición, como es el caso de *bleeding*, *damned*, *dead*, *deathly*, *far*, *jolly*, *mighty*, *stark*, *that* o *this* (Calle-Martín 2019).

La figura 3, por un lado, refleja la distribución de los intensificadores de alta frecuencia de aparición en el periodo 1600-1999, clasificados en función del género de los informantes. Los resultados no parecen confirmar la existencia de diferencias de género en la selección y propagación de alguno de estos elementos de manera singular. A modo de ejemplo, *very* parece ser especialmente habitual entre las mujeres en el periodo 1600-1649 pese a la limitación de da-

tos mencionada anteriormente. No obstante, su distribución parece similar en los dos grupos de informantes desde mediados del siglo XVII. El caso de *so* es completamente opuesto: los hombres dominan el uso de este intensificador a principios del periodo mientras que las mujeres parecen emplearlo posteriormente con tanta –o incluso mayor– frecuencia. Por otro lado, los elementos *quite*, *rather* y *too* siguen un patrón de distribución similar, aunque con mayor frecuencia en los textos de autoría femenina. *Pretty*, en cambio, es especialmente frecuente entre los hombres, aunque hay hasta tres subperiodos en los que predomina entre las mujeres: 1650-1699, 1850-1899 y 1950-1999.

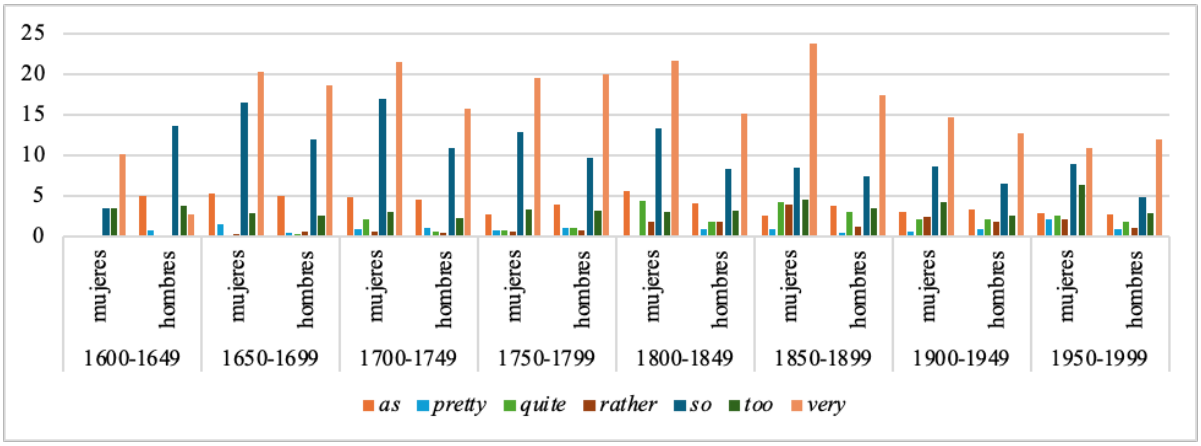


Figura 3. Los intensificadores de alta frecuencia desde una perspectiva de género y diacrónica (f.n.)

La figura 4, por su parte, presenta la distribución de los intensificadores de menor frecuencia de aparición también desde una perspectiva diacrónica. Aunque los datos parecen mostrar una mayor tendencia al empleo de los mismos en los textos de autoría femenina, el análisis cualitativo no permite discernir la existencia de un patrón distintivo que confirme que su propagación sea una cuestión de género. La adopción de *bleeding*, *dead* o *that* – que normalmente son adjetivos, el último de ellos demostrativo – con funciones intensificadoras es, en sí mismo, un ejemplo de innovación lingüística que, por lo tanto, será de mayor frecuencia entre aquellos hablantes que hagan mayor uso de esta estrategia pragmática. No obstante, la primera aparición de estos elementos siempre ocurre en textos de autoría masculina, con la única excepción de *far* que, según hemos podido atestiguar, aparece por primera vez en *ARCHER* en un texto escrito por una mujer[7]. Estos resultados, por tanto, sugieren que, si bien estos intensificadores de menor frecuencia de aparición han sido más comunes en el discurso femenino, los hombres tienen un papel innovador en el desarrollo de esta estrategia pragmática, de forma más concreta añadiendo nuevos elementos al repertorio de los intensificadores.

[7] Es más que probable que esto se deba a un problema con el corpus, ya que apenas hay 117 ocurrencias de este tipo de elementos, las cuales –clasificadas por periodos de 50 años y por género del hablante– no son especialmente representativos.

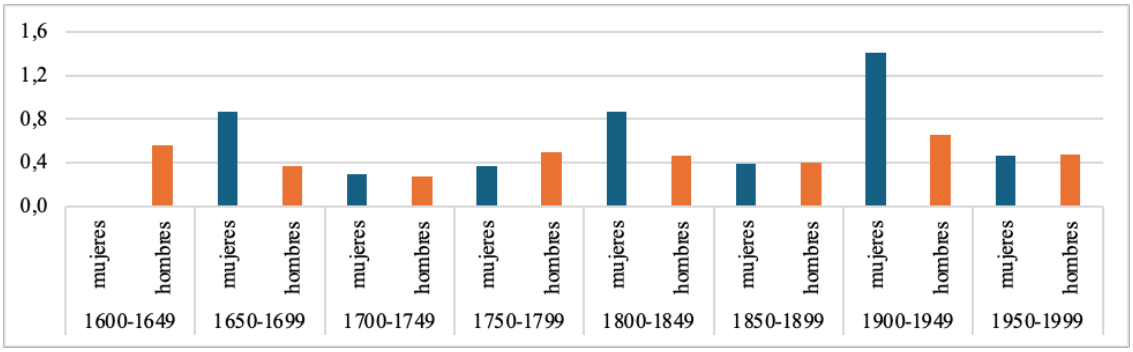


Figura 4. Los intensificadores de baja frecuencia desde una perspectiva de género y diacrónica (f.n.)

3.2. El *hedging*: Adverbios y verbos modales

Las expresiones atenuantes, denominadas *hedging* en el ámbito anglosajón, son una estrategia retórica para atenuar tanto el valor semántico de una expresión como la fuerza ilocutiva de un acto de habla (Fraser 2010: 15). La diferencia entre estos dos tipos de *hedging* radica en el nivel lingüístico en el que acontece cada una de ellas. La expresión *He is sort of nice* ejemplifica el primer tipo de atenuación, que funciona a nivel sintagmático u oracional. En *I must ask you to stop doing that*, por el contrario, la atenuación modifica la propia intención del hablante a nivel pragmático. Es, precisamente, este segundo tipo de *hedging* el que nos interesa en el presente estudio. Brown y Levinson (1987: 46) lo denominan *speech act hedging* y argumentan que el perfil socio-educativo del emisor es un elemento fundamental en su funcionamiento y responde a una necesidad de distanciamiento con respecto a aquello que expresa, para así reducir las interferencias que surgen de manera rutinaria en las interacciones comunicativas. Dado que el *hedging* es un fenómeno pragmático más que semántico, es susceptible de expresarse mediante diversas formas lingüísticas, que incluyen adverbios, adjetivos, verbos modales, pasivas sin agente u oraciones condicionales, entre muchas otras. El presente estudio se centra, por un lado, en los adverbios de probabilidad como *maybe*, *perhaps*, *probably*, *possibly* y *potentially* y, por otro, en los verbos modales como *may*, *might* y *could*[8].

Las figuras 5 y 6 muestran la distribución de los adverbios y verbos modales entre los informantes femeninos y masculinos de *ARCHER* desde una perspectiva sincrónica y diacrónica. En primer lugar, los datos apuntan a que el uso de estas expresiones es bastante similar en los

[8] Estos verbos modales se utilizan para expresar probabilidad o posibilidad. No obstante, *could* también se usa en la expresión de la habilidad en el pasado, por lo que los datos aquí presentados han sido desambiguados y un gran número de ejemplos, desechados. Desafortunadamente, el proceso no siempre ha sido fácil y cabe la posibilidad de que se hayan contabilizado algunos ejemplos de *could* en la expresión de su sentido de habilidad.

dos tipos de informantes, con un 49% de los ejemplos en textos de autoría masculina y un 51% en textos de autoría femenina. Si bien es cierto que el fenómeno es prácticamente homogéneo en ambos tipos de informantes, se observan algunas diferencias desde el punto de vista diacrónico. Al igual que en el estudio de caso de la intensificación, la atenuación predomina en los hablantes masculinos en el periodo 1600-1649, mientras que se observa un incremento en la frecuencia de estos mecanismos de atenuación durante el siguiente periodo, aparentemente auspiciado por informantes de género femenino. Este liderazgo continúa a lo largo de todo el siglo XVIII y es a mediados del siglo XIX cuando el fenómeno predomina de nuevo en los textos de autoría masculina. El siglo XX muestra una distribución similar en el uso de esta estrategia, tal y como ya hemos mencionado en el apartado 3.1. El hecho de que el *hedging* prolifere en los textos de autoría femenina durante aproximadamente dos siglos sugiere la existencia de una mayor tendencia al fenómeno por parte de informantes femeninos, si bien en el presente las similitudes entre ambos géneros son mayores que las diferencias.



Figura 5. Las expresiones evasivas desde una perspectiva de género y sincrónica (%)

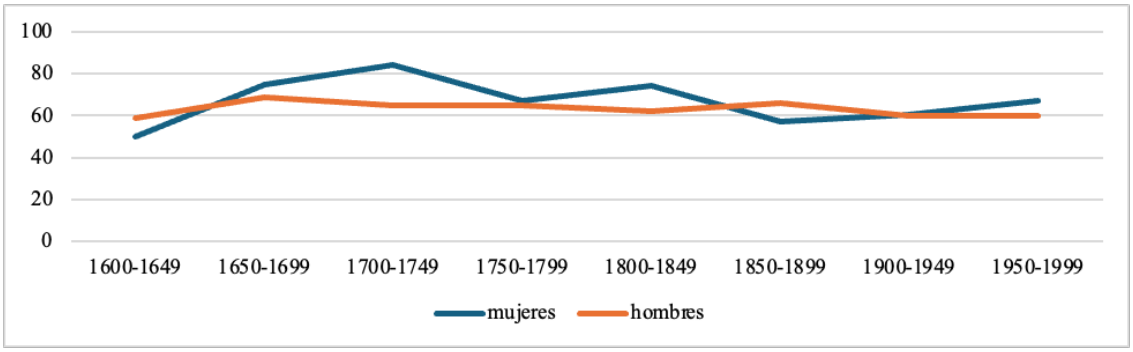


Figura 6. El hedging desde una perspectiva de género y diacrónica (f. n.)

La figura 7 muestra, de forma más específica, la distribución de los dos tipos de atenuación, en la que se observa que los verbos modales *may*, *might* y *could* presentan una mayor incidencia que los adverbios, con un porcentaje aproximado del 85% de los ejemplos. Más allá de este

dato, la figura muestra que no existen diferencias sustanciales entre los dos mecanismos de atenuación. Los textos de autoría femenina, de acuerdo con el anillo interno de la figura, hacen un uso más frecuente de los adverbios de probabilidad, que suponen un 16% del *hedging* que utilizan, frente al 14% en los textos te autoría masculina. Estas diferencias no resultan significativas y, en nuestra opinión, el estudio del fenómeno desde una perspectiva diacrónica parece proporcionar información más sustancial.

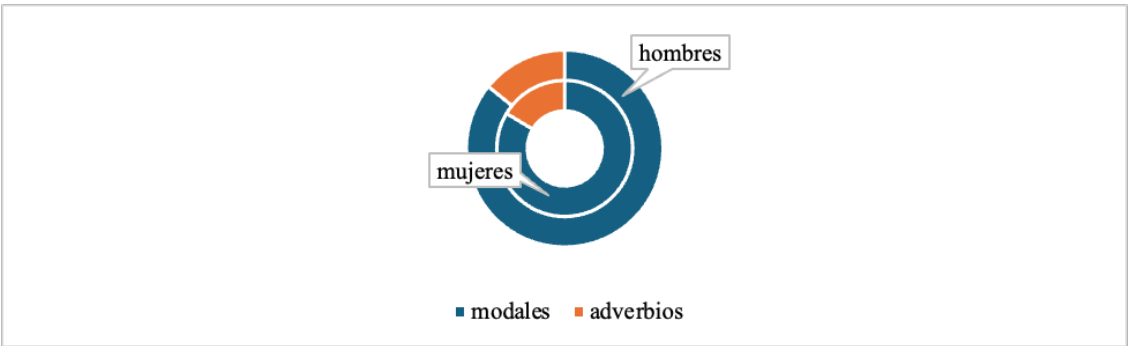


Figura 7. La distribución de los adverbios y los verbos modales desde una perspectiva de género (%)

Las figuras 8 y 9 arrojan luz sobre la distribución de los adverbios de probabilidad y de los verbos modales, respectivamente, desde una perspectiva de género e histórica. En líneas generales, los datos muestran dos tendencias. En primer lugar, los adverbios presentan una distribución ascendente en el periodo 1600-1999. Si bien no hay datos procedentes de textos de autoría femenina en la primera mitad del siglo XVII, el aumento de la frecuencia de estas palabras durante el siglo XVIII y, de nuevo, durante el XX, parece estar liderado por informantes de género femenino. En segundo lugar, la distribución de los verbos modales de probabilidad decae en el tiempo, especialmente entre los hombres, con una disminución estable y gradual. En cuanto a los textos de autoría femenina, se observa que hay algunos picos en el uso de estos modales, especialmente en la primera mitad de los siglos XVIII y XIX. Entre 1850 y 1949, no obstante, su frecuencia es inferior a la de los hombres, lo que plantea preguntas sobre si el uso de los modales como estrategia de atenuación pudo haber sido alguna vez un rasgo característico del discurso femenino.

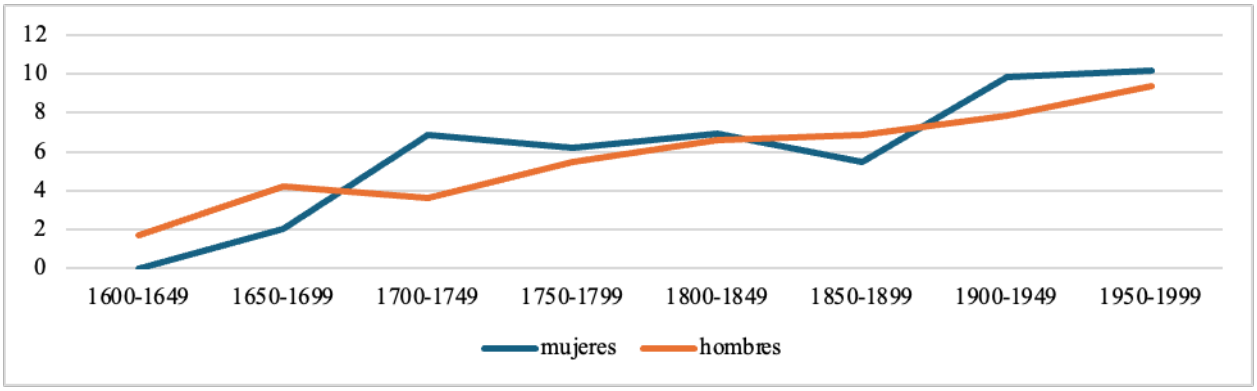


Figura 8. Los adverbios de probabilidad desde una perspectiva de género y diacrónica (f. n.)

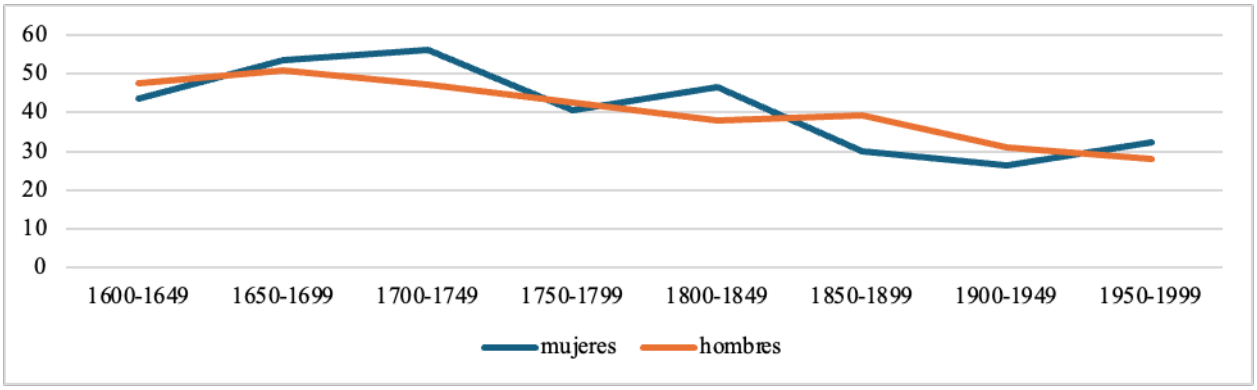


Figura 9. Los verbos modales de probabilidad desde una perspectiva de género y diacrónica (f. n.)

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El presente estudio ha abordado la distribución de los fenómenos de la intensificación y la atenuación desde una perspectiva de género al objeto de evaluar la posible existencia de patrones de uso susceptibles de este tipo de variación (Biber y Burges 2000), partiendo de la hipótesis inicial de que la intensificación y la atenuación podrían ser elementos distintivos del discurso femenino, tanto por la mayor implicación emocional de las mujeres en la producción del mensaje como por la posible necesidad de las mismas de establecer un mayor distanciamiento entre el emisor y el contenido mensaje, ya sea fruto de la incertidumbre, vacilación o desacuerdo con la esencia del mismo. Aunque los dos estudios de caso parecen ser antagónicos entre sí, los mecanismos de intensificación y de atenuación están relacionados desde el punto de vista sociolingüístico, especialmente a tenor del papel desempeñado por la mujer en la sociedad a lo largo de la historia.

La participación de la mujer en la sociedad inglesa de los siglos XVII y XVIII estaba circunscrita al plano doméstico de manera casi exclusiva, independientemente de la clase social. Por norma general, las mujeres de las clases medias y altas se dedicaban a la crianza y educa-

ción de sus hijos y al desempeño de las tareas del hogar, mientras que las de clase trabajadora también se encargaban del cuidado de los hijos y los hogares de otros (véase Thatcher Ulrich 1982). Hasta la llegada de la Revolución Industrial, las mujeres –en este caso de clase obrera– no comenzarían a ocupar algunos de los puestos reservados hasta ese momento para el hombre, como pudo ser la actividad industrial. Entre aquellas que sí tenían acceso a algún tipo de educación formal, no obstante, existía la posibilidad de escribir y publicar obras literarias. Estos roles sociales femeninos se ven reflejados en los tipos de textos de autoría femenina que encontramos en *ARCHER*, que aparecen recogidos en la tabla 1 con su total de palabras. El corpus, como se puede observar, es fiel reflejo de la realidad de las mujeres de clase media-alta, que producen en su mayoría textos privados como cartas y diarios o textos literarios. Se trata, en definitiva, de textos con una alta carga emocional, los primeros dirigidos a destinatarios pertenecientes a su círculo estrecho – cuando no es ella misma– y con un estilo indudablemente más coloquial; mientras que los segundos son obras de índole académica o formal, como en el caso de los textos legales o científicos.

	1600-1649	1650-1699	1700-1749	1750-1799	1800-1849	1850-1899	1900-1949	1950-1999
Cartas y diarios	-	15,215 (43,94%)	10.234 (30,5%)	33.996 (40.5%)	25.002 (43,38%)	21.073 (39,79%)	39.232 (36,8%)	26.655 (38.58%)
Literatura	2.982 (100%)	19,415 (56,06%)	23.339 (69,5%)	49.929 (59.5%)	26.107 (45,3%)	19.191 (36,24%)	51.855 (48,64%)	31.106 (45,02%)
Pub. periódicas	-	-	-	-	6.516 (11,32%)	4.255 (8,04%)	13.256 (12,43%)	6.843 (9,9%)
Textos científicos	-	-	-	-	-	4.287 (8,1%)	2.265 (2,12%)	2.433 (3,52%)
Textos legales	-	-	-	-	-	-	-	-
Textos religiosos	-	-	-	-	-	4.149 (7,83%)	-	2.057 (2,98%)

Tabla 1. Los tipos de texto escritos por mujeres, la cantidad de palabras y la proporción del total

La escritura femenina, por tanto, se ha visto circunscrita tradicionalmente a un tipo de texto más personal y subjetivo, especialmente en comparación con otros géneros de autoría eminentemente masculina, como la ciencia o la religión. Esto plantea preguntas con respecto al análisis cuantitativo de los datos que hemos proporcionado en las secciones 3.1 y 3.2. Aunque la intensificación y la atenuación son más frecuentes en el discurso femenino, es cierto que en los últimos 50 años del corpus se observa la nivelación de ambos fenómenos por parte de ambos géneros. En nuestra opinión, la incidencia de la intensificación y de la atenuación en los textos de producción femenina podría entonces responder, en gran medida, a cuestiones de tipología

textual. A pesar de que se detectan patrones de uso de estos dos fenómenos a lo largo de todo el periodo moderno, es plausible que estas diferencias no emanen directamente del género del informante, y haya que tener en cuenta otras variables como la propia variación textual. El estudio de estos dos fenómenos en textos de menor contenido emocional es, por tanto, un *desiderátum* en aras de confirmar las tendencias que hemos apuntado en el presente estudio.

BIBLIOGRAFÍA

A Representative Corpus of Historical English Registers (*ARCHER*) 3.2. 2013. Universidad de Manchester. https://www.llc.manchester.ac.uk/research/projects/archer/.

Biber, Douglas y Burges, Jená. 2000. Historical Change in the Language Use of Women and Men. *Journal of English Linguistics*, 28 (1): 21-37.

Brown, Penelope y Levinson, Stephen. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buchstaller, Isabelle. 2006. Social Stereotypes, Personality Traits and Regional Perception Displaced: Attitudes towards the 'new' Quotatives in the UK. *Journal of Sociolinguistics*, 10 (3): 362-381.

Calle-Martín, Javier. 2019. 'No cat could be that hungry!' *This*/*that* as Intensifiers in American English. *Australian Journal of Linguistics*, 39 (2): 151-173.

Fraser, Bruce. 2010. Pragmatic Competence: The Case of Hedging. *New Approaches to Hedging*, ed. por Gunther Kaltenböck, Wiltrud Mihatsch y Stefan Schneider, 15-34. Bingley: Emerald.

Huddleston, D. Rodney y Pullum, Geoffrey K.. 2002. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ito, Rika y Tagliamonte, Sali. 2003. *Well* weird, *right* dodgy, *very* strange, *really* cool: Layering and Recycling in English Intensifiers. *Language in Society*, 32 (2): 257-279.

Labov, William. 1990. The Intersection of Sex and Social Class in the Course of Linguistic Change. *Language Variation and Change*, 2 (2): 205-154.

Labov, William. 2001. *Principles of Linguistic Change. Volume 2: Social Factors*. Oxford: Blackwell.

Lakoff, Robin. 1975. *Language and Woman's Place*. Nueva York: Harper Colophon Books.

Méndez-Naya, Belén. 2003. On Intensifiers and Grammaticalization: The Case of *SWIÞE*. *English Studies* 84 (4): 372-391.

Méndez-Naya, Belén. 2008. Special Issue on English Intensifiers. *English Language and Linguistics*, 12 (2): 213-219.

Molina Martos, Isabel. 2017. El apéndice interrogativo *¿sabes?* y su doble difusión en la estructura social de la periferia de Madrid (Vallecas). *Lingüística en la Red*: 1-17.

Nevalainen, Terttu y Raumolin-Brunberg, Helena. 2003. *Historical Sociolinguistics: Language Change in Tudor and Stuart England*. Londres: Pearson Education.

Nevalainen, Terttu. 2000. Gender Differences in the Evolution of Standard English: Evidence from the *Corpus of Early English Correspondence*. *Journal of English Linguistics*, 28 (1): 38-59.

Nevalainen, Terttu. 2006. *An Introduction to Early Modern English*. Oxford: Oxford University Press.

Newman, Matthew L.; Groom, Carla J.; Handelman, Lori D.; y Pennebaker, James W. Gender Differences in Language Use: An Analysis of 14,000 Text Samples. *Discourse Processe*, 45: 211-236.

Orazbekova, Zeine; Shyngyssova, Nazgul; Mamyrova, Kulaiym; y Zhumabayeba, Anarkhan. 2015. The Intonation in Gender Analysis of Linguistics. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*: 11-20.

Quirk, Randolph; Greenbaum, Sidney; Leech, Geoffrey; y Svartvik, Jan. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Londres: Longman.

Thatcher Ulrich, Laurel. 1982. *Good Wives: Image and Reality in the Lives of Women in Northern New England 1650-1750*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Trudgill, Peter. 1972. Sex, Covert Prestige and Linguistic change in Urban British English of Norwich. *Language in Society*, 1 (2): 179-195.

INTERPRETACIÓN, TRADUCCIÓN Y GÉNERO

RETRATOS FEMENINOS EN LA HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN DE LENGUAS[1]

MARÍA GRACIA TORRES DÍAZ

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es ofrecer un recorrido histórico de la mujer en el contexto de la interpretación de lenguas y proponer algunos retratos de mujeres intérpretes. Aunque compartiendo siempre espacio con el hombre, una serie de acontecimientos y circunstancias sitúan a la mujer como protagonista en muchas de las interacciones históricas que marcaron un antes y un después en la historia de la interpretación de lenguas[2]. Algunas de estas incipientes intérpretes trabajaron para conquistadores, comerciantes, misioneros, políticos, famosos exploradores o para organismos internacionales como la UNESCO. A lo largo de la historia, las circunstancias particulares y extemporáneas de los individuos en un periodo histórico concreto llevaron a estas mujeres a convertirse en mediadoras lingüísticas entre los distintos pueblos y civilizaciones.

Al contrario que en el ejercicio de la traducción, la mujer intérprete no solo realiza sus actividades en un sector concreto (por ejemplo, la traducción de textos religiosos), sino que en el campo de la interpretación los sectores son muy variados. Por lo general, en los anales de la historia las mujeres aparecen recogidas por su asociación con algún personaje histórico, como fue el caso de la Malinche (Kartunen, 1994: 1); o porque interpretaban para un conocido explorador como fue el caso de Sacajawea (Kartunen, 1994: 23). En el siglo XVIII en el continente norteamericano, nos encontramos con muchas figuras relevantes en el sector de la interpretación que están relacionadas con la colonización, la exploración, el comercio, y la explotación de los re-

[1] Este estudio ha podido ser realizado gracias a dos estancias de investigación: la primera en la Biblioteca del Congreso en Washington D.C. (diciembre/enero 2022-23) y la segunda en la UNESCO, París (octubre 2024).

[2] En su blog, Brian Harris defiende que la profesión es tanto de mujeres como de hombres: https://unprofessionaltranslation.blogspot.com/search?q=men+and+women. Se refiere a esta profesión como ‘an equal opportunity profession’.

cursos naturales de las nuevas tierras[3]. Al respecto, Delisle comenta (2019: 89): «Tout comme les hommes, elles servant de guides, de négociatrices et d'interprètes». El mismo autor en otra obra, *Portraits de traductrices* (2002), nos explicaba cómo el poder del patriarcado había tradicionalmente condenado a la mujer, salvo excepciones, a su invisibilidad y anonimato en los anales de la historia[4]. En el siglo XIX, durante la explotación de los recursos naturales de Alaska, las intérpretes son mujeres hijas de matrimonios mixtos, mujeres de colonos, comerciantes famosos u hombres de poder; mujeres nacidas de entre culturas, desplazadas y autóctonas (Torres Díaz, 2024).

Como resaltan algunos autores, los traductores e intérpretes de la historia combinaban tanto la traducción como la interpretación con otras profesiones (Pym, 1998: 162-163), como puede ser la de profesor (Pym, 1998: 166), periodista u oficinista, entre muchas otras profesiones (Delisle y Woodsworth, 1995: 104). Igualmente, las mujeres intérpretes comparten la profesión con otros oficios, como puede ser el de modista o pastora (Torres Díaz: 2024). La documentación histórica hallada hasta ahora nos demuestra que, a menudo y en épocas lejanas, los traductores e intérpretes se seleccionaban *in situ*, de entre los comerciantes o de entre los descendientes de matrimonios mixtos con buena reputación (Kawashima, 1989: 7); a veces realizaban esta actividad por pura necesidad (Kawashima, 1989: 4).

A principios del siglo pasado, una serie de acontecimientos internacionales como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, así como la Guerra Fría, dieron lugar a que se implantara la interpretación de conferencias[5]. Los encuentros entre los distintos países, los tratados de paz, así como los juicios de postguerra, así lo requerían. Con las nuevas tecnologías de principios del siglo XX nace la modalidad de simultánea[6] y empezamos a ver cómo proliferan las escuelas de interpretación en las que la mujer también encuentra un hueco. Así, la última parte de este trabajo está dedicada a estas mujeres que se afanaron por crear escuela y que formaron e investigaron en interpretación de lenguas durante el siglo XX y principios del XXI, y entre las que resaltan, Danica Seleskovitch, Patricia Longley, Margareta Bowen, y Sylvie Lambert.

---

[3] La búsqueda del oro en Alaska en el siglo XIX hizo que se instaurara el ejercicio de la interpretación en tierras que antes habían estado prácticamente deshabitadas. También en estos lugares la mujer adoptó un papel protagonista (Torres Díaz, 2024: 20).

[4] Brian Harris nos comenta el caso de la hija de Karl Marx que interpretaba los discursos de su padre. Eleonor Marx Aveling se había criado en Londres y hablaba inglés perfectamente a la vez que alemán, francés y yiddish (véase: https://unprofessionaltranslation.blogspot.com/search?q=the+daughter+of+Marx.) Quizás Leonor sea la primera mujer intérprete de conferencias de la historia, al haber interpretado para su padre en los congresos socialistas internacionales organizados en Londres y París entre 1870 y 1883 (Karl Marx fallece este año). Como nos dice Brian Harris (Comunicación personal, 01/11/2024): «este sería un caso atípico».

[5] Brian Harris nos comenta que, en los años 20, cuando surgió la interpretación de conferencias, la profesión era en sí de hombres, pero que todo cambió a partir del final de la Segunda Guerra Mundial con los juicios de Núremberg en los que también interpretaron mujeres (Comunicación personal, 12 de octubre de 2024).

[6] Algunos piensan que la interpretación de conferencias nace con la creación de la modalidad de simultánea con material electrónico, pero no es así, nace en el siglo XIX con los primeras conferencias y encuentros internacionales para los que se hacía interpretación consecutiva.

Los estudios sobre la historiografía de la traducción son relativamente recientes, se iniciaron en los años ochenta y noventa del siglo XX; pero el interés moderno puede datarse en 1963 en el IV Congreso de la Federación Internacional de Traductores celebrado en Dubrovnik (Sabio Pinilla, 2006: 22). En los años noventa del siglo pasado Delisle (1997-98: 21) nos hablaba del reciente interés académico por la historia de la traducción y la interpretación[7]. Este interés se ha mantenido hasta la época actual y ha llegado a convertirse en una rama de investigación (Sabio Pinilla, 2006). Así, tenemos las investigaciones de Baigorri (2019); Delisle (2019); Payás, Zabala y Dillehay (2020) o Lentz (2021). Estos autores dedican sus estudios tanto a mujeres como a hombres traductores o intérpretes[8].

2. MUJERES EN PERÍODOS HISTÓRICOS RELEVANTES

Por un lado, esta sección la dedicamos a la exploración de Norteamérica en el siglo XVIII y, por otro, al final de la Segunda Guerra Mundial en Europa. Aportamos dos retratos de mujeres, el de Sacajawea y el de Gertrude Wright.

2.1. La expedición de Lewis y Clark: Sacajawea[9] (1790-1812 ó 1884)[10]

El continente americano posee un casi interminable conjunto de testimonios históricos sobre el mundo de la traducción y de la interpretación. Uno de los más interesantes fue la expedición de 16 meses realizada en 1805 por dos científicos, Lewis y Clark, desde Missouri hasta la costa del Pacífico. En esta expedición nos encontramos con la figura de Sacajawea[11].

Sacajawea era una adolescente mujer shoshone cuando acompañó a los exploradores en su misión. Hoy en día estatuas de esta heroína americana se enclavan en numerosos lugares por los que pasó la expedición. Ella era la segunda esposa india del intérprete canadiense Toussaint Charbonneau, pero la única que acompañó a Charbonneau en la expedición. En el momento en el que entra en contacto con Lewis y Clark estaba embarazada. Sacajawea dio a luz a su hijo el 11 de febrero de 1805, dos meses antes de comenzar la expedición. Su hijo Jean Baptiste,

[7] Fernández Sánchez (2001:1) nos comenta la complejidad de la historia en la interpretación de lenguas, pues los documentos son escasos y aparecen pocos nombres propios.

[8] Baigorri (2004) dedica su investigación a las figuras más importantes de la ONU durante los años cincuenta, aunque la mayoría de las entradas son masculinas, no las olvida. Así encontramos menciones sobre Mary Jaquit, Elsa Haim, Edith Macherez, la primera mujer jefa de la sección de interpretación en la ONU, Nora Weiss o Rosa Regás, entre otras. De hecho, en la portada que el autor elige para su obra hay cinco intérpretes, y cuatro son mujeres.

[9] También hemos encontrado el nombre escrito con g en vez de j: Sacagawea.

[10] Se discrepa sobre la fecha de su fallecimiento. Se baraja el año 1812, seis años después de llegar de la expedición, y se dice que murió en Fort Manuel, con solo 25 años, dejando a una niña pequeña. Por otro lado, también se estima la fecha de su fallecimiento en 1884 en una comunidad comanche. Como nos dice Karttunen (1994: 41): «And so we are left with the two histories».

[11] Otra guía e intérprete nativa norteamericana fue Sarah Winnemucca (1844-1891).

al que solía llamar Pomp (primogénito en lengua shoshone), la acompañó en el viaje de ida y vuelta. Sacajawea fue útil en la expedición por el conocimiento de la lengua minnetaree y la lengua shoshone y por conocer mucha parte del territorio que iban a cruzar. Como nos explica Karttunen (1994: 28): «She performed crucial translation tasks from the very outset, and, what is more, she kept everyone from starvation during a very difficult year». La mayoría de las interpretaciones que realizó tuvieron que ver con las transacciones entre indios minnetaree, cheyenne, mandan, snake o shoshones con Lewis y Clark para la adquisición de caballos que les permitiesen llevar a término la expedición. Estos los intercambiarían por uniformes, cuchillos o espejos. A veces, como nos relata Karttunen, citando el diario de Lewis y Clark (1994: 34), Sacajawea interpretaba realizando un ejercicio de relé en el que también participaba su marido: «we spoke in English to one of our men, who translated it into French to Charboneau; he interpreted it to his wife in the Minnetaree language; she then put it into Shoshone, and the young Shoshone prisoner explained it to the Chopunnish in their own dialect».

Al igual que muchas otras mujeres intérpretes a lo largo de la historia y al contrario que su marido, Sacajawea, aunque valorada por sus servicios, no recibió nada a cambio, y así lo describe Karttunen (1994: 36), citando el diario de Lewis y Clark:

> This man has been very serviceable to us, and his wife was particularly useful among the Shoshones. Indeed, she has borne with a patience truyly admirable the fatigues of so long a route, encumbered with the charge of an infant, who is even now only 19 months old. We therefore paid Chaboneau his wages, amounting to $500.33, including the Price of a horse and a lodge purchased of him.

En el diario de Clark, al igual que en otra correspondencia intercambiada con Charbonneau, y citada también por Karttunen (1994: 37), Clark manifiesta el interés por quedarse al hijo de Sacajawea en el momento en el que este deje de ser amamantado. Finalmente fue adoptado por Clark, pero en años posteriores volvió a reunirse con Charbonneau.



Imagen 1. Sacajawea y su hijo (Astoria, Oregón). Fotografía colección de la autora

2.2. Mujeres intérpretes al final de la Segunda Guerra Mundial: Gertrude Wright, la intérprete de Monty (1924-2024)

Gertrude (Gertraud Frieda Luise Schröder) nace el 27 de febrero de 1924 y fallece el 9 de febrero del año 2024 con casi 100 años. Era alemana y había nacido en la ciudad de Magdeburg. Allí sobrevivió al bombardeo masivo de los aliados que tuvo lugar el 16 de enero de 1945. Meses después fue reclutada para trabajar como traductora e intérprete para *Field Marshal Montgomery* en la base de los aliados situada en Lüneburg, poco después de la rendición alemana, donde conoció a su marido, Arthur Wright. Se casó con él en la primavera de 1957 en Richmond, Yorkshire. En años posteriores se fue a India donde fundó una escuela en Ladakh (*Daily Telegraph*, 18 de febrero de 2024). Su padre, Ernst Schröder era maestro, pero regentaba también una pastelería junto con su hermano. Gertrude quiso estudiar lenguas, pero al final recibió formación como secretaria y trabajó en una fábrica en Magdeburg para la cual necesitaba saber inglés. Comenzó su andadura en el campo de la interpretación en el ejército británico. Su primer trabajo como intérprete para los americanos tuvo lugar en junio de 1945, cuando el gerente de la fábrica en la que trabajaba la llamó para que interpretara para unos oficiales de la inteligencia norteamericana, porque desde el mes de abril Magdeburg había sido ocupada por las tropas norteamericanas. En el mes de julio el ejército británico anuncia su despedida de la zona porque los rusos empiezan a tomar otras zonas de Alemania. Como nos dice el periódico citando a Gertrude: «We were still enemies, Fraternisation was strictly

forbiden; there was to be no talking other than for work; but the British were kind and tolerant unlike the horrible suffering under the Russians — we realised this and were pleased» (*Daily Telegraph*, 18 de febrero de 2024).

3. MUJERES EN LAS ESCUELAS DE INTERPRETACIÓN

Esta sección la dedicamos a la figura de la mujer en algunas escuelas de interpretación de conferencias de Canadá, Estados Unidos, Reino Unido y Francia. Hemos seleccionado el retrato de cuatro figuras relevantes.

La enseñanza de la interpretación en Canadá está muy relacionada con el bilingüismo y se remonta a 1867, cuando los británicos permitieron tanto el francés como el inglés en los debates parlamentarios y en los juicios de las cortes federales; sin embargo, durante mucho tiempo los francófonos estuvieron en una posición inferior. El bilingüismo en su forma moderna tiene su origen en la comisión canadiense sobre bilingüismo y biculturalismo de 1963 que condujo a la ley sobre las lenguas oficiales de 1969 que es la que rige en la actualidad. La escuela de Ottawa es fruto de esta época.

En el caso de las escuelas que surgieron en Estados Unidos, Reino Unido y Francia (Georgetown, *Holborn College, Polytechnic of Central London*, HEC, l'ESIT), la creación de estos centros está relacionada con el final de la guerra. Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se inicia la Guerra Fría y aprovechando el aprendizaje de la práctica conseguida a través de los juicios de guerra de Núremberg[12], se inauguran en el mundo occidental las primeras escuelas de formación de esta nueva modalidad electrónica[13] y se crea la UNESCO.

3.1. Nicole Danica[14] Seleskovitch

Nace el seis de diciembre de 1921 de padre serbio (Momčilo Todor Selesković) y madre francesa, Juliette (Callens). La segunda de dos hijos, el primero fue un varón nacido en 1920, Eugène Zoran. Su padre se había licenciado en germanística en Yugoslavia y posteriormente obtuvo un doctorado en la Sorbona. Momčilo enseñaba en un instituto en Belgrado cuando nació su hija. Juliette le acompañaba en ocasiones, pero esta era una relación a distancia, porque la madre de Danica extrañaba mucho París cuando estaba en Belgrado. Como nos dice Windlund-Fantini (2007: 17): «Jamais elle ne pourra s'adapter à ce pays fruste, patrie de son mari dont elle ne comprend ni la langue ni les coutumes». En 1925 Juliette entra en depresión

12 Como señala la página web de AIIC, hubo mujeres interpretando en Núremberg: Marie-France Skuncke, Edith Coliver, Genia Rosoff y Tatyana Stupuikova. https://1trial-4languages.org/memories-of-the-trial/

13 En las escuelas se enseñaba tanto la interpretación consecutiva como la simultánea.

14 Se pronuncia Danitsa. En serbocroata significa 'estrella de la mañana' (Windlund-Fantini, 2007: 10).

y abandona definitivamente a su marido instalándose en París con su madre y sus hijos; sin embargo, en febrero de 1926, cuando tenía tan solo 27 años, se suicida[15], quedando los niños a disposición de su abuela materna afincada en Niza, y luego con su padre y su nueva pareja, Suzanne Jacquot, amiga de ambos. En 1929 la pareja se instala en Berlín donde Momčilo consigue ser aceptado en la universidad como profesor de literatura alemana, los hijos Zoran y Danica se irán a vivir allí con ellos desde 1931 a 1939. Como nos explica Winlund-Fantini (2007: 22), Danica adoraba a su padre, pero la convivencia le fue dura por los celos que tenía de Suzanne. En 1939 y hasta 1945 la familia se trasladará a Belgrado, donde Danica realizará su bachillerato y resaltará en sus actividades deportivas de atletismo y será testigo de la ocupación alemana de Belgrado. En esta época Danica habla ya bien varios idiomas: francés, serbio, alemán e inglés y se distrae reunida con familiares y amigos interpretando las noticias que escucha en la radio londinense. Como nos comenta Winlund-Fantini (2007: 41): «Les amis, plutôt germanisants, comprennent mal l'anglais, contrairement à Danica, à qui il arrive de traduire». Estos inocentes ejercicios de interpretación serán precursores de su habilidad para la interpretación de conferencias. Ya en 1944 Danica tenía un contrato con la radio yugoslava e interpretaba para los combatientes, pasando al serbio las emisiones de la BBC.

En 1945 y hasta 1950 Danica se instalará en París. Entre 1949 y 1950 se formará como intérprete de conferencias en la escuela de interpretación de HEC precursora del l'ESIT y en la que algunos intérpretes de la UNESCO enseñaban, entre ellas Patricia Longley y Marie-France Rosé-Skuncke[16] que había interpretado en el proceso de Núremberg. El padre de Danica muere justo cuando consigue graduarse como intérprete y es seleccionada para ir a trabajar a Washington D.C. Como nos describe Windlund-Fantini (2007: 62): «Après la mort de son père, plus rien ne la retient en Europe et une nouvelle vie peut commencer». Años después volvería a Europa y sería profesora en la escuela de L'ESIT en la Sorbone de París[17]. En 1958 durante una misión en Túnez, Danica entra en contacto con Marianne Lederer. Marianne era entonces intérprete diplomada de la HEC; ella fue una figura muy importante en la vida personal de Danica y también en su investigación. Danica fallece el 17 de abril del año 2001, sus restos se encuentran junto a los de su padre en el cementerio de Pantin al norte de la ciudad de París.

---

15 Según la autora Windlund-Fantini (2007: 17), la madre de Danica se suicidó porque estaba embarazada y no habría sido aceptada en la sociedad de aquella época. Como nos comenta esta misma autora (2007: 17): «Jamais Danica ne parlera de sa mère; quant à l'affection, elle lávait reportée sur sa grand-mère maternelle qui la lui redadait bien».

16 Esta profesora marcó tanto a Danica que le dedica su primera obra*: L'interprète dans les conférences internationales* en 1968: «A Marie-France Skuncke qui, la première, me'apprit à interpréter».

17 Danica resalta por la creación de la teoría del sentido en la interpretación de lenguas. Esta teoría aparece en su obra de 1968*, L'intreprète*.

Danica fue una reconocida intérprete y profesora de interpretación[18], creadora de la escuela del sentido en la interpretación de lenguas[19].

3.2. Sylvie Michele Lambert[20]

Nace en Durham, Carolina del norte en 1950, de padre americano, Wallace Earl Lambert, y madre francesa, Janine Fraissinet[21]. Se educó bilingüe desde la infancia y fue a la escuela en Montreal siguiendo los sistemas francófono y anglófono. Tenía un hermano, Philippe[22], tres años y medio menor que ella. Estudió en *Bishop's University* en Lennoxville, Quebec, e hizo un máster en la Universidad de Tuft en Massachusetts. El doctorado lo hizo en psicolingüística e interpretación en la Universidad de Stirling, Escocia, con una tesis sobre la memoria y la cognición en los intérpretes de conferencias, dirigida por el psicólogo David Gerver, gran amigo de su padre. Sylvie es una investigadora que sigue los pasos de su progenitor, profesor de psicología interesado en el bilingüismo en la Universidad de McGill, y que fue además el padre de los programas de inmersión lingüísticos de Canadá de 1970[23]. Durante su proceso de formación Sylvie realizó una estancia de investigación en interpretación en Londres bajo la dirección de Patricia Longley[24]. Años posteriores fue profesora en el máster de interpretación de conferencias en Monterey, allí enseñaba la interpretación consecutiva hacia el francés, sin embargo, no ejercía la profesión de intérprete, y si lo hacía era solo ocasionalmente, estaba más interesada en la investigación y la docencia[25].

Sylvie fue miembro de la escuela de traducción e interpretación de la Universidad de Ottawa durante más de tres décadas, y fue una profesora, guía y mentora muy valorada y respetada por cientos de estudiantes de interpretación, siempre esforzándose por llevar el mundo real al

---

18 Brian Harris, que tuvo el gusto de conocerla cuando era profesora en París, siendo él mismo profesor, nos explica que era muy dura con sus estudiantes, era por esto muy temida entre sus alumnos. Al parecer tenía una visión extremadamente crítica de las interpretaciones de sus alumnos. La actitud de Danica con respecto a los trabajos de investigación de sus doctorandos era igualmente dura. Danica tenía al parecer una actitud típica de la antigua universidad francesa (Comunicación personal de Brian Harris, 17/10/2024).

19 Brian Harris nos comenta cómo interpretó a Danica en Winnipeg. Brian la describe como una increíble oradora a la que era todo un placer escucharla hablar en francés. Por otro lado, Brian nos comenta cómo en sus conferencias Danica siempre se refería a la interpretación de conferencias y a su escuela del sentido, en sus palabras no existían reflexiones o consciencia hacia la interpretación no profesional:
https://unprofessionaltranslation.blogspot.com/search?q=Seleskovitch

20 Sylvie Lambert fue codirectora de mi tesis doctoral sobre la didáctica de la interpretación consecutiva (1997).

21 Janine conoce a Wallace cuando este era soldado en Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando termina la guerra Janine no duda en trasladarse a Estados Unidos para estar con él (Comunicación personal de Philippe Lambert, 28/10/2024).

22 Philippe vive en la actualidad en París.

23 «The influence of our father was inmense» (Comunicación personal de Philippe Lambert, 28/10/2024).

24 Sylvie admiraba a Patricia porque tenía una habilidad innata para percibir rápidamente las aptitudes de un candidato para la interpretación de conferencias (Comunicación personal de Philippe Lambert, 28/10/2024).

25 Comunicación personal de su ex alumna del máster en interpretación de conferencias de Monterey y también amiga, Sara Naeder (01/11/2024).

aula, y asegurándose de presentar a los estudiantes las realidades de la interpretación profesional, familiarizándolos con los estándares de la acreditación y las habilidades necesarias para prosperar como traductor o intérprete profesional. Era además una excelente docente y nunca dudaba en compartir su material didáctico con otros docentes de otras escuelas[26]. Estuvo casada con un mexicano, Rafael Tierra Fría, del que se divorció en el año 2000 y con quien pasaba largas temporadas en este país; hablaba español y lo enseñaba[27]. Le encantaba cocinar comida mexicana junto a su marido y organizaba almuerzos en su apartamento de la calle Elgin número 413 de Ottawa para sus doctorandos, amigos y colegas de trabajo[28]. Durante los periodos en los que la escuela de traducción de Ottawa estuvo cerrada, Sylvie dio clases en *Algonquin College*. Además de su labor docente, Sylvie también tuvo una larga carrera como traductora certificada especializada en inmigración y participó activamente en la asociación de traductores e intérpretes de Ontario. Durante su juventud Sylvie participó en varios maratones[29], e hizo varios viajes en bicicleta por Europa con su hermano Philippe. En sus últimos años trabajó de voluntaria en algunos hospitales de Ottawa con sus perros *golden retrievers* de terapia asistida (Luther, Wallace y Trude). Estaba también muy interesada en la inteligencia y la capacidad de aprendizaje de los loros. Le fascinaba además el cerebro humano y amaba la literatura clásica, sobre todo a los autores rusos. A Sylvie también le interesaban los trabajos manuales y tejía con frecuencia[30]. Desgraciadamente, en el año 2020, cuando todavía seguía dando clases, Sylvie fue diagnostica de cáncer y tuvo menos de un mes para buscarle un hogar a sus queridas mascotas. Al final los perros se alojaron con amigos que Sylvie tenía en Ottawa. Fallece el 15 de mayo del año 2020.

[26] Sobre todo, la formación en lo que se refiere a la interpretación simultánea, con los ejercicios de *shadowing*, *time lag* y *cloze* de los que era pionera junto con Paul Hendrix.

[27] Rafael quería tener hijos y ella no podía (Comunicación personal de Sara Naeder). La ruptura con su marido le afectó muchísimo (Comunicación personal de Philippe Lambert, 28/10/2024).

[28] Yo tuve el placer de ser invitada a varios de estos almuerzos durante mi estancia en Ottawa en el verano de 1994.

[29] La madre de Sylvie había sido profesora de gimnasia y había inculcado el amor al deporte a sus dos hijos (Comunicación Personal de Philippe Lambert, 28/10/2024).

[30] Sandra Naeder, su exalumna de Monterey y también amiga, recuerda cómo durante una época hizo *cork boards*. Le regaló uno a ella y todavía lo conserva en su cocina (Comunicación personal de Sandra Naeder, 01/11/2024).



Imagen 2. Sylvie Lambert con uno de sus loros en su apartamento de Ottawa (agosto de 1994). Fotografía colección de la autora

3.3. Margareta Maria Bowen

Nace el 28 de junio de 1928 en Baden, Austria, hija de Franz y Marie Brosch y fallece el 27 de abril de 2004 en su casa de Arlington, Virginia, a la edad de 75 años. Fue profesora de interpretación y traducción e intérprete afincada en Estados Unidos. Becaria del gobierno francés entre 1948-1949 y becaria de la asociación americana de mujeres universitarias entre 1955-1956. Intérprete diplomada de la Universidad de Viena en 1952. Intérprete de conferencias certificada, traductora y profesora en la Universidad de Georgetown desde 1957. Creó la división en interpretación de la Universidad de Georgetown en Washington D.C. Era editora de la revista sobre interpretación, *The Jerome Quarterly.* Además, fue miembro de la asociación americana de especialistas en lenguas, La *Association International des Interpretes de Conference* (AIIC), y de la sociedad europea de estudios sobre traducción. Se casó con Samuel R. Brooks el 25 de mayo de 1956 (se divorció en 1958). El 29 de diciembre de 1970 se casó con David Bowen con el que a veces publicaba y que falleció en 1997. Margareta tenía junto con David Bowen una casa en Georgetown, justo al lado del campus, en N Street. Antes de jubilarse se mudó a un apartamento en Arlington, Virginia. Allí tenía un grupo de amigas con las que jugaba al bridge. A Margareta le fascinaba la egiptología.



Imagen 3. La joven Margareta interpretando en Túnez. Fotografía colección de la autora

3.4. Patricia Elizabeth Longley

Nace el 14 de octubre de 1914 en Londres. Su apellido de soltera era Condry. Se casó con Harold Henry Longley y tuvo un hijo el 15 de marzo de 1938, David Anthony Longley[31]. David estudió en Oxford y se convirtió en un conocido historiador británico, *Fellow* de la *Royal Historical Society*. Desde 1946 a 1963 Patricia trabajó como intérprete para la UNESCO en París y vivió en la Avenida Kleber número 19, en París 16[32]. Desde 1943 al 1946 trabajó en la *United Nations Information Office* en Russel Square, Londres. Este puesto le aportó un conocimiento profundo de la organización, así como de la terminología oficial, y fue definitivo para que la aceptaran en la sede de la UNESCO en París, en principio en un puesto administrativo[33]. Antes de instalarse en París vivió en Oaklee, Bookham, Surrey. Era bilingüe con francés[34] e inglés y además sabía alemán y podía leer noruego[35] y español. Siendo intérprete[36] para la UNESCO en París interpretó en misiones en Belgrado, Ginebra, Estambul, Montevideo, Nueva Delhi, Manila y Nueva York, entre otros lugares. Patricia era independiente y tenía un carácter fuerte, era una mujer adelantada a su época, que en abril de 1949 solicita un préstamo a la UNESCO para

31 Como se puede leer en los documentos de la UNESCO de Patricia, su hijo estaba a su cargo y recibía subvenciones de este organismo para su educación.

32 Durante estos años su hijo permaneció en Inglaterra donde estudiaba y la visitaba en vacaciones.

33 En su solicitud al puesto escribe: «Would prefer to be in a section organising lectures or preparing material for schools, but as I realise the inadequacy of my academic qualifications for such a job, must necessarily apply for an administrative position» (Archivo personal de Patricia Longley en la UNESCO. Folder 1/163).

34 Desde 1922 a 1929 estudia en Saventhem, Bélgica, y desde 1929 a 1931 en Cologne, Alemania. Desde 1931 a 1932 estudia en la *Business Training College* de Londres.

35 Desde 1941 a 1943 trabaja para la *Royal Norwegian Government Information Office* en Kingston, Londres.

36 El grado de intérprete de la UNESCO que tenía era el 14.

comprarse un coche. Patricia era una intérprete muy prestigiosa y con talento natural para la interpretación de lenguas, como demuestra la correspondencia que Jean Herbert envió a Julian Huxley, secretario de la UNESCO, desde *Hunter College* en Nueva York, el 2 de septiembre de 1946 con el motivo del reclutamiento de Patricia para la Asamblea General de la ONU que iba a tener lugar en Nueva York. Patricia solía trabajar en cabina con el intérprete Hans Jacob[37] y a veces los reclutamientos para las distintas misiones se hacían conjuntamente para los dos. Desde 1960 a 1962 trabajó como *Chief Interpreter*, supervisando el trabajo de los equipos de intérpretes. Durante estos años también dio cursos formativos en interpretación de conferencias, pero en realidad su faceta de profesora comienza cuando deja UNESCO en abril de 1963. Patricia fue profesora de interpretación de conferencias en *Holborn College*, Londres, centro que llegó a fusionarse con el *Polytechnic of Central London* (desde 1970 a 1992) y luego con la Universidad de Westminster (desde 1992 hasta la fecha). También fue profesora en la HEC de París. En 1968 escribió un pequeño ensayo sobre la interpretación de conferencias, *Conference Interpreting*[38], en el que explica con detalle la profesión y da consejo a los padres de los futuros candidatos. Así, Patricia comentaba (Longley, 1968:64):

> Since, under present conditions, Conference interpreting (as distinct from industrial, technical and the specialized interpreting which I believe to be that of the future) is a very limited field of employment, young candidates should ensure that they are suited to this profession and that there are the necessary openings for them before embarking upon an interpreter course.

Al final de los años ochenta y principios de los noventa Patricia también resalta por sus estudios sobre las aptitudes necesarias para tener acceso a la prueba de selección de una escuela de interpretación, y su nombre se registra en numerosos congresos internacionales sobre interpretación de esta época. Parece que finalmente Patricia pudo cumplir su sueño, el de enseñar la interpretación de lenguas.

---

37 Pionero de la interpretación de conferencias. Nació en Berlín el 20 de noviembre de 1896. Cuando tiene 10 años su padre, un rico comerciante, se suicida y Hans al ser también huérfano de madre se queda al cuidado de su niñera francesa. En años posteriores estudiará en el instituto francés de Berlín. Entre 1912 y 1913 traduce ya varios textos extensos de Marinetti y el *manifiesto de la mujer futurista,* del italiano al francés y al alemán. En 1938 interpreta simultáneamente en la radio al francés los discursos de Hitler y Mussolini. Emigra en 1939 a Estados Unidos y en 1946 vuelve para trabajar en la UNESCO en París hasta su fallecimiento el 6 de marzo de 1961 (véanse sus memorias en bibliografía: *Kind meiner zeit: Lebenserinnerungen*.

38 Sin embargo, no es la primera obra de la autora. En 1947 escribió *Introduction to UNESCO*.



Imagen 4. Patricia Longley trabajando en la UNESCO (París, 1946). Gentileza de la *Agence France-Presse*

4. CONCLUSIONES

El estudio presentado nos demuestra cómo tanto el bilingüismo y la biculturalidad como el haber sido testigo de una época histórica importante contribuyen a que las mujeres que aquí hemos presentado pudieran ejercer y/o enseñar la disciplina de la interpretación de conferencias. Ellas vivieron los inicios, fueron las pioneras y pulieron el camino que muchas otras mujeres del siglo XXI también elegirían. Nosotras, las intérpretes y docentes de esta disciplina de la actualidad, somos las herederas de todos los esfuerzos que ellas realizaron.



Imagen 5. Cabina de interpretación de conferencias en 1966. Gentileza de la UNESCO, París[39].

[39] Como se puede ver en la vidriera frontal, esta es la cabina de inglés. La UNESCO en París dispone de 12 salas con servicios de interpretación simultánea para todas las lenguas oficiales de las Naciones Unidas.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Fichero personal de Patricia Elisabeth Longley, Archivos históricos de la UNESCO. PER/REC. Folder 1/163.

Fuentes secundarias

Baigorri, Jesús. 2004. *Interpreters at the United Nations: A History*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Baigorri, Jesús. 2019. *Lenguas entre dos fuegos. Intérpretes en la guerra civil española (1936-1939)*. Granada: Comares.

Bowen, Margareta. 1984. *Steps to Consecutive Interpretation*. Washington D.C.: Pen & Booth.

Bowen, David, Bowen, Margareta, Kurz, Ingrid y Kaufmann, Francine. 1995. Interpreters and the Making of History. *Translators Through History*, ed. por Jean Delisle y Judith Woodsworth, 245-288. Amsterdam: John Benjamins.

Brandon, William. 1985. *Indians*. Boston: The American Heritage Library.

Delisle, Jen y Woodsworth, Judith (eds.). 1995. *Translators through History*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

Delisle, Jean. 1997-98. Réflexions sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques. *Équivalences*, 26 (2) y 27 (1): 21-43.

Delisle, Jean. 1999. *Portraits de traducteurs*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Delisle, Jean. 2002. *Portraits de traductrices*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Delisle, Jean. 2019. *Interprètes au pays du castor*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Fernández Sánchez, María Manuela. 2001. La práctica de la Interpretación: introducción histórica. *Manual de Interpretación bilateral*, ed. por Angela Collados Aís y Maria Manuela Fernández Sánchez, 1-37. Granada: Comares.

Hebard, Grace. 1933. *Sacajawea, a Guide and Interpreter of the Lewis and Clark Expeditions.* California: Glendale.

Jacob, Hans. 1962. *Kind meiner zeit: Lebenserinnerungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Kartunen, Frances. 1994. *Between Worlds. Interpreters, Guides and Survivors*. New Jersey: Rutgers University Press.

Lentz, Mark. 2021. Meditating at the Margins: Yucatan's Interpreters in Unconquered Lands, 1600-1697. *Historia Crítica*, 80: 11-33.

Longley, Patricia. 1947. *Introduction to UNESCO*. París: UNESCO

Longley, Patricia. 1968. *Conference Interpreting*. London: Pitman.

Murphy, Claire y Haigh, Jane. 1997/2012. *Gold Rush Women*. Manchester/New York: Hillside Press

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. London/New York: Routledge

Sabio Pinilla, Jose Antonio. 2006. La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión. *Sendebar*, 17: 21-47.

Seleskovitch, Danica. 1968. *L'interprète.* Paris: Lettres Modernes.

S.n. (18 de febrero de 2024). Gertrude Wright. German survivor of the Allied bombing of Magdeburg who was recruited as Monty's interpreter. *The Telepraph.* https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2024/02/18/gertrude-wright-german-magdeburg-v2-montgomery/

Torres Díaz, María Gracia. 2024. Figuras pioneras de la interpretación y la traducción en Alaska en los siglos XIX-XX. Sendebar, 35: 23-44.

Widlund-Fantini, Anne Marie. 2007. *Danica Seleskovitch. Interpréte et témoin du XXe siècle*. Paris : L'Age D'homme.

PANZA DE BURRO (2020) DE ANDREA ABREU Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS, *DOGS OF SUMMER* (2022), DESDE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

PATRICIA ÁLVAREZ SÁNCHEZ

1. INTRODUCCIÓN

Panza de burro (2020) es la novela debut de Andrea Abreu y, según Sabina Urraca, «un corazón de mirlo latiendo bajo la tierra» (2020: 13). Destaca por presentar la voz de una narradora que cuenta un verano de su infancia. Lo hace desde la ingenuidad y frescura de su escasa experiencia; tan solo tiene diez años. Se trata, sin duda, de una obra singular porque le sirve a la autora para reivindicar su habla canaria y, a pesar de que narra pasajes soeces, lo hace con un estilo poético muy personal en el que abundan las aliteraciones y las onomatopeyas que ella misma inventa. En este capítulo abordamos esta obra y su traducción al inglés, *Dogs of Summer*. En concreto, nos centramos en la variación lingüística que caracteriza a la narradora (diafásica, diastrática y diatópica), uno de los grandes aciertos del original, y analizamos cómo se ha trasladado a la traducción de Julia Sanches.

Recibida con gran aceptación por el público lector, *Panza de burro* se ha convertido en un fenómeno literario poco usual para una autora tan joven[1]. Además, ha sido reimpresa en varias ocasiones[2], galardonada con los premios Dulce Chacón de Narrativa de Zafra y Primera novela de Chambéry de Francia, y fue llevada al teatro por la compañía Delirium Teatro en Madrid en enero de 2025[3].

En la publicación ha tenido un papel fundamental Sabina Urraca, la editora de esta obra para la colección «Editora por un libro» de Barrett. La editorial sevillana independiente ofrece de forma anual la oportunidad a una escritora de editar un libro de su elección. Tal y como Abreu y Urraca han explicado en varias ocasiones, Urraca le propuso a Abreu que continuara con una de

[1] Abreu nació en Tenerife en 1995, por lo que la publicó con veinticinco años.

[2] En el ejemplar publicado en diciembre de 2023, que aquí se cita, se menciona que se ha reimpreso veintidós veces y que se han vendido 76 000 ejemplares.

[3] Así se desprende del tráiler publicitario de la representación teatral: https://www.youtube.com/watch?v=aYHhDLZU6F4

las ideas que presentó en un taller de escritura creativa en el que era su alumna. De esta manera, *Panza de burro* es el resultado de un año de trabajo de escritura, edición y conversaciones entre ambas. No en vano, la escritora ha aparecido a menudo acompañada de su editora en las presentaciones del libro y conversaciones a las que la han invitado a participar[4].

La novela nos traslada al universo de la amistad entre dos niñas de diez años que viven asilvestradas en un barrio del norte de Tenerife, encajonadas entre la falda de una montaña y un mar de nubes que cubren el cielo, fenómeno que da nombre a la novela[5]. El relato sucede en un verano de principios del siglo XXI y nos adentra en el mundo de la preadolescencia, la identidad, los entresijos de la amistad femenina y el despertar sexual de las protagonistas, dos amigas de un barrio humilde. Mientras que una de las niñas se llama Isora[6], la más irreverente y «echadita palante» (2020: 23), la autora no desvela el nombre de otra, que actúa de narradora y a quien Isora llama Shit —su nombre aparece tanto en mayúscula como en minúscula—. Cuenta Abreu en una entrevista con Gabriela López los motivos de dicha decisión:

> El primero es que no quería que se asociara mi persona real con la voz de la narradora. A pesar de que la protagonista tiene mucho de mí, es un personaje de la ficción y quería que eso se entendiera. Por otro lado, pretendía subrayar el deseo continuo de la protagonista de ser como Isora. Creo que en ese momento de la infancia-adolescencia muchas de nosotras no tuvimos otra forma de ser que intentar ser como otra chica. La ausencia de nombre también es una forma de subrayar una ausencia de personalidad (2020).

Es evidente que la narradora, Shit, construye su identidad en relación con la de su amiga impertérrita, también lo es que siente cierto enamoramiento hacia ella: «isora tenía los labios colorados parecía que le habían partido los besos de una trompada yo le daba besos en lo rojo detrás del centro cultural isora era mi mejor amiga yo quería ser como ella» (2020: 75). Es posible que esto sea la causa de que acepte —y en ocasiones romantice— muchos de sus comportamientos desconsiderados hacia ella. Es significativo que el apelativo que use para llamarla sea *shit,* pero también que desoiga sus peticiones de forma reiterada. Ambas crecen bajo la tutela de sus abuelas y viven en un mundo dividido entre turistas y guiris «jediondos» (2020: 61), que disfrutan de las bondades de la isla, y una población autóctona, que trabaja en la «costrusión» (2020: 71) o en la limpieza —como los padres de Shit— y que, condenada a la precariedad, nunca tiene tiempo para el disfrute.

[4] Tal y como ocurrió en el ciclo «Diálogos de escritura» (2021).

[5] Este fenómeno meteorológico, típico de las islas canarias, se denomina *panza de burro*. Al parecer, porque el color grisáceo de ese techo lanudo les recuerda a los canarios el pelaje de un burro.

[6] El nombre *Isora* procede del guanche que se hablaba en Tenerife. Abreu exalta en la descripción de esta niña su vinculación con el pueblo guanche: «Parecía una niña de la época de los guanches. Tan morena, con los ojos como dos luces verdes encendidas, la cabeza apretada, el hueco de la barbilla cada vez más abierto. El hueco de la barbilla casi un nido de picapinos, perfecto, redondo, como escarbado con un pico» (2022: 162).

Tanto es así que la narradora menciona: «Si yo quería estar con mi madre, tenía que ir a limpiar casas rurales, pero a mí me aburría limpiar casas rurales» (2020: 61).

A esta crítica se une la que se hace de la situación de las mujeres y las niñas. No es baladí que el abuelo de Shit abandonara a su mujer tras contraer numerosas deudas que ella no puede saldar, ni tampoco que Shit sea víctima de una violación a manos de un menor de su edad —encuentro al que fue arrastrada por Isora en contra de su voluntad— y que no denuncie los hechos. Tampoco lo es que otra de sus amigas, Juanita Banana, sea un niño trans a quien el padre no permite jugar «porque tenía que arrancar la yerba o echar de comer a los animales o podar la viña o baldear los patios o lavar los coches o la minimoto del hermano. Su padre quería que trabajase» (2020: 49). Juanita sabe que, si desea jugar con Shit e Isora a las barbies, debe llevar un balón para disimular. Cuando su abuelo —quien piensa que «estos chicos que estaban saliendo hoy en día se estaban todos amarisconando» (2020: 71)— lo descubre, lo arrastra a casa para propinarle una enorme paliza. Tanto que: «los gritos de Juanita resonaban más allá del cruce» (2020: 74). Este y otros episodios evidencian que se trata, de varias maneras, de un mundo en el que predomina la violencia. Señala Iván Hevia Gago que:

> La única univocidad es la violencia, pero esta se dice de muchas maneras: desde la pulsión trans de Juanita Banana, la depresión de caballo que arrastra Isora o la pobreza que se vive desde un boom del ladrillo que deja cadáveres emocionales y de cemento y familias desestructuradas. Hasta la salud mental que deja de serlo en el desenlace y se atraviesa por la constante violencia sobre las mujeres. La vivencia de la violencia es constante, pero en cada situación es única, particular y singular (2022: 762-763).

De esta forma, los temas más evidentes se entrelazan con una crítica a la homofobia y a las desigualdades sociales y de género. Se le concede especial importancia a la visibilización de cómo las vidas de las personas están atravesadas por las consecuencias del turismo exacerbado.

La narradora se compara con Isora en numerosas ocasiones y busca su aprobación. Está convencida de que «por lo general a todo el mundo le gustaba más Isora que yo: porque era más alpispa» (2020: 121) y ansía el desarrollo sexual que su amiga ya ha alcanzado: «La envidiaba por sus tetitas redondas y blanditas como una gomita con azuquita blanca, aunque a ella no le gustaban. Y porque tuviese la regla y porque tuviese pelos en el pepe» (2020: 30)[7]. Este anhelo no solo se materializa en cuanto a su cuerpo, sino en cuanto a su actitud abierta a la hora de buscar nuevas experiencias.

En Isora se hace patente cómo las vidas de las mujeres, desde muy corta edad, están sometidas a los cánones de belleza. Por una parte, las niñas son conscientes de que sus cuerpos deben con-

[7] Aunque el *Diccionario de la lengua española* de la RAE no lo recoge, el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco *et al*., indica que *pepe* significa: «Genitales femeninos externos».

vertirse en cuerpos deseables. Hay varias alusiones a que Isora se depila la vulva y se menciona que: «siempre decía que íbamos a ser felices el día en el que nos dejaran afeitarnos las piernas y estuviésemos muy flacas como Rosarito y yo pensaba que era cierto y que el día que me quitasen el bigote iba a ser el más feliz de mi vida» (2020: 67). Además, no es casualidad que tenga sobrepeso y que su abuela le limite la cantidad de comida que le ofrece. Para evitar hacer dieta, Isora, que siempre tiene hambre y está dispuesta a «probar un fisquito de todo» (2020: 28), se atiborra de comida y se induce después el vómito o toma laxantes para adelgazar tras la ingesta. Interpreta Paula Romero Polo que estos cambios ponen de «manifiesto que en la edad adulta el cuerpo sigue cambiando, pero los cuerpos –en particular los femeninos– se someten a medidas continuas de vigilancia corporal –depilación, cosmética, dietas, etc.– que camuflan estos cambios» (2023: 698).

En este sentido, llama poderosamente la atención el protagonismo que ganan los cuerpos de las niñas de diferente manera, no solo en cuanto a su vulnerabilidad como seres humanos y como niñas, sino también en cuanto a sus necesidades fisiológicas. Además de evidenciar los trastornos alimentarios, la novela contiene múltiples pasajes que testimonian lo escatológico de una forma muy soez y, aunque, tal y como menciona Romero Polo, estos procesos pueden incomodar al público lector, en ocasiones aparecen poetizados (2023: 701). Por otra parte, se hace una incursión en la incipiente sexualidad de las niñas[8], que se masturban en múltiples ocasiones por aburrimiento. Se muestran también los peligros de la pornografía en las redes, curiosamente es Isora la que busca estos contenidos, quizás porque Internet es la única ventana que tienen para ver el mundo y porque Isora no solo tiene hambre de alimentos, también la tiene de vida. Es posible que en la novela se entretejan dichos deseos para enfatizar que se trata de niñas que viven en los márgenes, obligadas a madurar de forma temprana ante la ausencia de vigilancia y protección del mundo adulto.

Además, la novela revela un peculiar sentido del humor, que suele provenir del contraste entre la insolencia y el descaro de Isora —quien se atreve a llamar *bruto* a Juanito[9], a pesar de que la más bruta es ella— y la ingenuidad de la protagonista:

> Creo que está teniendo un orgasmo, dijo Juanita Banana. Quién?, le pregunté. El cura, respondió. Yos, y cómo lo sabes?, le dije. Porque Julio (Juanito siempre llamaba a su padre por el nombre y nunca decía papi) me dijo que cuando quieres mucho a una mujer tienes un orgasmo y la puedes dejar embrasada. No seas basto, Juanito, le dijo Isora, eso es cuando están follando, no cuando están enamorados. Y yo, al escuchar la palabra follar de la boca de Isora tuve como unas cosquillas por debajo de los pies (2020: 115).

[8] Un capítulo entero está dedicado a la masturbación.

[9] La novela se refiere a este personaje como Juanita y Juanito, seguramente para enfatizar que su género está en tránsito.

2. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN *PANZA DE BURRO*

En una de las emisiones del programa «La ventana de los libros» de Cadena Ser (2021), Abreu cita a autoras latinoamericanas (en concreto, a Rita Indiana, Mariana Enríquez y Fernanda Melchor) como referentes clave de su escritura. Por otro lado, en la entrevista con López se refiere también a las siguientes lecturas: *Pelea de gallos* (2018) de María Fernanda Ampuero; *La perra* (2017) de Pilar Quintana; *Papi* (2005) de Rita Indiana; *Las primas* (2007) de Aurora Venturini; *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor; *Vozdevieja* (2019) de Elisa Victoria y, sobre todo, *Las niñas prodigio* (2017) de Sabina Urraca.

Es fácil detectar que casi todas ellas son escritoras latinoamericanas[10] —excepto Victoria y Urraca— que son originarias de España, y que las novelas mencionadas han sido publicadas en los últimos veinte años. Seguramente no es coincidencia que todas escriban literatura protagonizada por mujeres muy diversas —algunas de ellas por niñas—, donde se describen sus anhelos, sentimientos y desventuras. Es evidente que *Panza de burro* bebe de esas fuentes no solo en cuanto a los argumentos, sino también en la forma tan original en la que los expresa, su habla canaria, una variedad que la autora reivindica, a pesar de (o quizás precisamente por) su escaso prestigio. De hecho, las similitudes entre la variedad canaria y el español de América, sobre todo el de la zona caribeña, son evidentes (Corrales y Corbella 2013: 71). El estrecho contacto entre ambos lados del océano ha dado lugar a la presencia de americanismos en el habla canaria que las variedades peninsulares no presentan[11], como es el caso de la voz *maní* en lugar de *cacahuete*, y a la exportación de palabras del habla canaria hacia América. Ejemplo de esto es la archiconocida *guagua,* a la que la novela hace alusión y que se utiliza en las Antillas, pero también *gofio*[12], que el *Diccionario histórico del español de Venezuela* explica como «voz prehispánica de origen guanche introducida en el español americano por hablantes canarios» (Pérez 2013: 246).

Dicha variedad diatópica le sirve a Abreu para reivindicar su identidad. Cabe destacar que, como ella misma ha señalado (Almena 2021), la autora no trata de reproducir el habla canaria en general, sino que la limita a un marco espaciotemporal muy concreto, es decir, al barrio de Los Piquetes de Icod de los Vinos de principios del 2000, donde ella creció. Además de que todo el libro está escrito en esta variedad diatópica, es relevante considerar la corta edad de la narradora, dado que, según Francisco Moreno Fernández, «la edad condiciona la variación lingüística con más intensidad que otros factores» (2022: 47). Se puede afirmar que su juventud conlleva una es-

[10] Mariana Enríquez (1973 -) es argentina; Rita Indiana (1977 -), dominicana; María Fernanda Ampuero (1976 -), ecuatoriana; Fernanda Melchor (1983 -), mexicana; Pilar Quintana (1982 -), colombiana y, por último, Aurora Venturini (1921 - 2015) era argentina.

[11] Por ejemplo, según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1987) de José Corominas, la palabra *papa* se importó del quechua. Se trata de un americanismo léxico que en muchas otras comunidades de España se convirtió en *patata* por el cruce con *batata* del taíno.

[12] El gofio es harina tostada hecha de maíz, trigo, cebada u otros granos tostados.

casa formación, lo que a su vez implica que su escritura no siga siempre las normas académicas. Destaca asimismo el léxico propio de una niña, una marcada oralidad y un registro informal que da lugar a que encontremos varios ejemplos de lenguaje malsonante. Todas estas variedades (diatópica, diastrática y diafásica) pincelan la caracterización de la narradora y de otros personajes cuyas palabras ella reproduce, y nos trasladan a un lugar y una época muy concretos.

En lo que respecta a la escritura de Abreu, esta se distingue por su originalidad, frescura, desparpajo y musicalidad. Muchos párrafos están compuestos por la sucesión de ideas que parecen desordenadas, pero que muestran un gran ritmo mediante el uso de aliteraciones, recurrencia léxica y paralelismos sintácticos. De hecho, dice Clarissa Rodríguez Ábrego que «capítulos enteros se sienten como pequeños santuarios de palabras compuestos por una prosa poética que es tan urgente y cruda como cálida» (2022). Cabe señalar, asimismo, el carácter experimental de la novela porque hace caso omiso de las normas ortotipográficas del español, dado que no sigue las convenciones de puntuación. Por otro lado, utiliza mayúsculas y minúsculas sin criterio evidente[13] y divide las unidades oracionales a su antojo, como podemos observar al comienzo del capítulo «comerme a isora»:

> isora tenía los ojos verdes como un verdino verde como una mosca en agosto sobre el bocadillo de salpicón de atún en la playa de teno como una botella de vino vaciada […] el pelo de isora olía a molino de gofio a almendras tostadas a pan bizcochado ver a isora llegar me hacía sentir tranquila como cuando escuchaba el potaje hirviendo a las doce y media (2020: 75).

En párrafos como este se pueden apreciar todos los rasgos anteriormente señalados: la repetición de la comparación con la palabra *como*, el juego de palabras de la misma familia (verde y verdino), la utilización de inicial minúscula para el nombre de Isora y la carencia de todo signo de puntuación. A pesar de la dificultad que entraña la lectura del fragmento, las imágenes que crea son poderosas y el lenguaje, poético.

3. TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE *PANZA DE BURRO*

Panza de burro se ha traducido a doce lenguas por el momento, entre ellas contamos con la versión al inglés de Julia Sanches[14]: *Dogs of Summer*. Aunque existe una edición de Astra House

[13] La utilización de minúsculas responde, en muchos casos, a la ausencia de puntuación de las oraciones. En otros puede ser un recurso para reivindicar la carencia de jerarquías de poder, como han hecho anteriormente otras autoras como Elfriede Jelinek y rupi kaur.

[14] Sanches está especializada en la traducción de literatura de escritoras jóvenes. Ha vertido al inglés: *Now and in the Time of Our Death* (*Ahora y en la Hora de nuestra Muerte*) de Susana Moreira Marques, *Permafrost* de Eva Baltasar y *Slash and Burn* (*Roza, tumba quema)* de Claudia Hernández, por la que ganó un premio PEN/Heim.

publicada en Nueva York con algunas diferencias a nivel léxico, en este trabajo se examina la de la editorial británica Orion.

En primer lugar, nos gustaría comparar las cubiertas de los libros en cuanto que son traducciones intersemióticas de la novela y posicionan la obra dentro de un mercado editorial concreto.





Imágenes 1 y 2. Cubiertas de *Panza de burro* y *Dogs of Summer* con fotografías de Alessandra Sanguinetti

La de *Dogs of Summer* presenta una fotografía de Alessandra Sanguinetti que retrata a dos primas argentinas, Guillermina y Belinda, igual que la española. Las niñas son protagonistas de una serie de fotografías, entre las que se encuentran estas dos, tomadas en su entorno rural durante más de dos décadas. Pensamos que la española no refleja bien la obra, aunque ha sido reproducida también para las traducciones al alemán y al holandés, puesto que parece existir una diferencia considerable de edad entre las dos protagonistas, que se crea por la composición de la imagen. En la segunda aparecen abrazadas, lo que acentúa su especial conexión y posibilita que se perciba que son casi de la misma altura. Se enfatiza también su relación con una naturaleza indómita y gana protagonismo un mar de nubes oscuras. Dice Adriana Conde que «Alessandra muestra un entorno rural argentino tosco, en el que la acción humana genera cosas que no son bonitas de ver, pero sí son quizá más auténticas que cualquier ciudad construida también por humanos» (2020). Existe un paralelismo entre esta intención y la de Abreu en su novela, como ella misma explica en el ciclo «Diálogos de escritura», dado que la autora se centra en aspectos que no suelen ser narrados: «el picor en el culo, la tierra que se pega al sudor, el olor de la sangre menstrual o el trauma de la violación» (Helvia Gago 2022: 763).

La versión original comienza con una breve presentación de Abreu y Urraca, que se hace de forma paralela: una foto en blanco y negro de cada una, en la página de la izquierda, y un breve texto sobre sus trayectorias, en la de la derecha. Ocupan el mismo espacio y queda así visibilizado que la obra es fruto de su trabajo común. A continuación, Urraca presenta la novela en una introducción que discurre por seis páginas, en las que elogia su belleza y originalidad. Nada de esto está presente en la versión en inglés, solamente se menciona a la editora en la lista de agradecimientos, por lo que su cooperación queda invisibilizada.

En cuanto al texto de la novela, analizamos en este capítulo cómo se traduce la variación lingüística, pero nos limitamos, por restricciones de espacio, a algunos pocos ejemplos. Para empezar, encontramos varias palabras que intentan reflejar algunos de los rasgos fonológicos característicos del español canario:

Salimos por la puerta de cas Eufrasia y por fuera estaba *Gaspacho* limpiándose la cuca. (2020: 37, cursiva nuestra)	We stepped outside and saw *Gaspacho* licking his willy. (2022: 17, cursiva nuestra)
Dosientos gramos (2020: 31, cursiva nuestra)	Two hundred grams (2022: 11)
Doña Carmen, *usté* hace sopa magi, la del sobre? (2020: 27, cursiva nuestra)	Doña Carmen, *d'you* ever make Maggi soup, the instant kind? (2022: 5, cursiva nuestra)
Los guiris eran unos *jediondos.* (2020: 62)	Tourists were *disgusting slobs.* (2022: 46)

En su traducción, Sanches respeta el seseo de la palabra Gaspacho, nombre de uno de los perros, pero no ha encontrado solución para «dosientos». La presencia de la forma «usté», con la aspiración de la dental oclusiva /d/ final, es también típica del dialecto canario. En este caso, la versión en inglés encuentra un equivalente informal en la contracción del auxiliar, es decir, recurre a la variación diafásica. En el caso de «jediondos» el grafema ⟨h⟩ inicial de *hediondos* se pronuncia como una fricativa glotal y pasa, por ello, a escribirse con ⟨j⟩, pero la traducción no refleja ninguna particularidad en este caso.

El texto se caracteriza asimismo por algunas conversiones vocálicas en posiciones átonas presentes en unidades léxicas como «v*ul*cán» (2020: 72, cursiva nuestra), «gandul*i*ar» (2020: 116, cursiva nuestra), «t*u*alla» (2020: 47, cursiva nuestra) e «*i*striñe» (2020: 31, cursiva nuestra), que aparecen traducidas como «v*u*lcano» (2022: 58, cursiva nuestra), «laze around» (2020: 102), «towel» (2022: 29) y «gets so blocked up» (2022: 10), es decir, solo en el primer ejemplo se ha llevado a cabo un cambio similar en inglés. Sin embargo, si examinamos dichas palabras en sus contextos, podemos observar que, en ocasiones, la traductora utiliza la técnica de la compensación. Por ejemplo:

Isora cogió las cosas y las metió dentro de una maleta: la *tualla*, la crema, los bañadores y unos bocadillos de chorizo revilla y queso. (2020: 47, cursiva nuestra)	Isora gathered up all the stuff we'd need and shoved it in a backpack: the *towel*, the *sunscream*, the swimsuits, and a couple of Revilla chorizo and cheese *sarnies*. (2022: 29, cursiva nuestra)

En este caso, Sanches ha optado por las voces *sunscream*, haciendo un juego de palabras entre *sun* y *scream*, que ella inventa, y *sarnies*, del registro informal.

Lo cierto es que la variación diatópica se presenta, sobre todo, en el plano léxico. En este sentido, predomina el uso del *ustedes* (solo encontramos un ejemplo de *vosotros* y se utiliza para caracterizar a una niña de la península ibérica) y es fácil señalar ejemplos de la divergencia de usos léxicos del habla canaria. Destacan palabras como «alpispa» (2020: 121)[15], por *mujer avispada y vivaracha*; «quícara» (2020: 91) y «quíquere» (2020: 149), por *gallina y gallo de campo*; «upar» (2020: 135), por *subir o aupar a alguien* (en el fragmento se refiere a coger en brazos); «piche» (2020: 83), por *asfalto* y «un fisquito» (2020: 28), por *un poquito*. Estas voces aparecen traducidas como «clever» (2022: 108), «hen» (2022: 77), «rooster» (2022: 138), «cuddle» (2022: 122) y «tarmac» (2022: 69). La última, «teeny bit» (2022: 5), se acerca al lenguaje de una niña y es propia de un registro informal. Esta tendencia a no reproducir la variación diatópica se observa asimismo en la traducción de los arcaísmos como «cirgüela» (2020: 79) por *ciruela*, que aparece traducido como «plum» (2022: 63) y en el caso de la palabra *cas*, que en el habla canaria se utiliza en lugar de *casa de* y que en inglés se traduce eludiendo la palabra *casa*, como es habitual en un registro informal:

Vete por Dios a *cas Eufrasia* (2020: 28, cursiva nuestra)	For the love of God, head over to *Eufrasia's* (2022: 7, cursiva nuestra)
Comimos en *cas abuela.* (2020: 48, cursiva nuestra)	We ate at *Nana's*. (2022: 30, cursiva nuestra)

Por otra parte, encontramos numerosas agramaticalidades propias del lenguaje infantil y muchas palabras que reflejan la oralidad como en: «güerta» (2020: 43) – «garden» (2020: 25), «güevos» (2020: 91) – «eggs» (2022: 77) y «dejar embrasada» (2020: 115) – «get her pregnant» (2022: 100), que se traducen a un inglés que sigue las convenciones gramaticales. Destacan, sin embargo, «niñochico» (2020:135) para el que la traductora utiliza «lilbaby» (2022: 122) de *little baby* y «Miniña» (2020: 133), que no traduce y escribe en minúscula: «miniña» (2023: 89). Abunda asimismo el truncamiento léxico, es decir, «la reducción del material grafémico y fono-

[15] Para el léxico específico del habla canaria se ha consultado el *Diccionario básico de canarismos*.

lógico» (Rodríguez González *et al*. 2019: 25) de las palabras[16]. Su valor semántico depende del uso que tiene en contextos específicos y suele estar ligado a la jerga juvenil (como en el caso de *disco* < *discoteca*). En *Panza de burro* se traduce de diferentes maneras, aunque la que predomina es la reducción de la palabra, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

gritaba *pori* viene la comisión de fiestas!!! (2020: 83, cursiva nuestra)	she'd say here comes the fiesta committee! (2022: 69)
sal *pafuera* (2020: 83, cursiva nuestra)	c'mon down! (2022: 70)
No seas basta, shit, un fisquito *namás* (2020: 139, cursiva nuestra)	Don't be a dumbass, Shit, I'll jus be a *sec*. (2022: 126, cursiva nuestra)
más abajo la de un hombre que se llamaba Gracián que tenía las cejas tan gruesas que parecía que tenía dos bichos carreteros pegados en la cara con *cintasiva.* (2022: 41-42, cursiva nuestra)	And below her you had the house of a man called Gracián whose eyebrows were like two centipedes sticky-taped to his face (2022: 23)
Voy a aserte caricias ke no *san* inventao (2020: 79, cursiva nuestra)	*IMA TUCH U* IN WAYS DAT *HAVNT EVN* BEEN *INVNTD* (2022: 65, cursiva nuestra)

Otra de las señas de identidad de la voz de la narradora es la simplificación de grupos consonánticos como en: «costrusión», «produtos» y «estranero», que aparecen de forma repetida en el texto:

ni las casas rurales ni los hoteles ni la *costrusión* podían salvar a la abuela de las deudas que le dejó el abuelo antes de irse. (2020: 145, cursiva nuestra)	not even the holiday homes and the hotels and the construction could save *Nana* from the debt Grandpa had buried them in before he packed up and left. (2022: 134-135, cursiva nuestra)
Me dijo que lo había escuchado en la venta por la mañanita temprano, cuando estaba ayudando a la abuela a reponer los *produtos* en las baldas de la venta, (2022: 88, cursiva nuestra)	She said she'd heard it at the market early that morning while helping her nan stock the shelves, (2022: 74)
Que le cobres al *estranero,* que tú sabes habla inglés (2020: 31, cursiva nuestra)	Go and ring up that *forener*, seeing as you speak English (2022: 11, cursiva nuestra)

Aunque la traducción no siempre arroja resultados similares en cuanto a estas palabras en particular —con la excepción de «forener»—, Sanches compensa el texto con otras soluciones. Por ejemplo, recurre a la variación diatópica al cambiar el registro formal de «abuela» (2020:

[16] No nos referimos aquí a las siglas o los acrónimos, sino a los acortamientos, que son «el resultado de la supresión del contenido grafémico y fonológico de *una misma unidad léxica indivisible*» (Rodríguez González *et al*. 2019: 25, cursiva nuestra).

145) a «Nana» (2022: 134), al igual que lo hace con otros apelativos familiares como en: «mi madre» (2020: 45) – «my ma» (2022: 28). También compensa cuando cambia la ortografía de palabras que están escritas correctamente en español, por ejemplo, «balón intragástrico» (2020: 88) por «gutstric ballon» (2022: 74) —algo perfectamente posible, dada la edad de la narradora y el nivel de dificultad de pronunciación de esta palabra— y «novios» (2020: 51), que traduce como «boyfrens» (2022: 35), entre otros casos.

A nivel gramatical, cuando ambas niñas acuden a casa de Eufrasia para que esta vecina santigüe a Isora, que supuestamente tiene mal de ojo, Eufrasia comienza a apelar a Jesucristo y para ello añade una «s» a varios verbos conjugados en la segunda persona singular del pretérito indefinido, algo que se hace por analogía con otros tiempos verbales y que está considerado un vulgarismo:

Y señor mío Jesucristo, por el mundo *anduvistes,* muchos milagros *hicistes*, mucho a los pobres sanastes, a María Magdalena *perdonastes*. (2020: 36, cursiva nuestra).	And my Lord Jesus Christ, the world you did wander, and many were the miracles you worked, and many the poor you healed, and Mary Magdalene did you forgive. (2022: 15)

Aunque la traducción no presente esta agramaticalidad, Sanches propone otras soluciones que se tildarían de incorrectas, como cuando elude el sujeto —que en inglés es obligatorio— en el título del capítulo: «looks like rain» (2022: 25), traducido de «esto es pa lluvia» (2020: 25), y mediante el uso de la contracción de los modales, como se puede ver en varios de los ejemplos anteriores.

Por otro lado, el texto está salpicado de anglicismos; algunos de ellos aparecen escritos tal y como se pronuncian en español. Explica Félix Rodríguez González que «dentro de los niveles de la lengua, el que acusa una variación más llamativa en el uso de los anglicismos es la fonología, si bien no es tan tangible como otros aspectos relacionados con su escritura, siempre observable y escrutable en cualquier momento por su propia naturaleza» (2017: 100). Además del ya mencionado «shit», Isora llama a su abuela «bitch» en muchas ocasiones. Otras palabras más largas muestran su españolización en la escritura:

Otras veces jugábamos a la *guenboi* durante horas. Juanita y yo también teníamos la *advans*, pero la protagonista seguía siendo Isora, porque la tarjeta de juegos pirateada era la mejor. (2020: 72, cursiva nuestra)	Other times, we played on our *Gamebois* for hours on end. Juanita and me both had the *Advance*, but Isora was still in charge because her game cartridge was better. (2022: 57, cursiva nuestra)

A Isora le gustaba apretada contra la garganta porque así era más *secsi* (2020: 37, cursiva nuestra)	But Isora liked wearing the chain skin-tight because she said it was *sexier* that way. (2022: 16, cursiva nuestra)
Nos apuntamos porque queríamos hablar con el *mésinye*, la verdad. (2020: 109, cursiva nuestra)	In fairness, we signed up because we wanted to chat on *mésinye*. (2020: 94, cursiva nuestra)
Ropa de los *beibiborns* vieja que podía sevir pa niños chicos (2020: 87, cursiva nuestra)	Old *babybjörn* clothes for the lilbabies (2022: 73, cursiva nuestra)
Isora se escondió detrás de las neveras de los congelados corriendo y empezó a repetir por lo bajito *foquin bitch*, *foquin bitch*, ojalás te mueras. Cheee, que está aquí esperando el hombre los duuulces, muchaaacha!, gritó una voz de vieja desde la puerta de la venta. (2020: 47, cursiva nuestra)	Isora ran behind the fridgerators and started muttering *foquin bitch, foquin bitch*, I wish you'd die, you *foquin bitch*. Cheeeeee, muchacha, the candy guy's up here waiting for you! yelled an old woman from the market door. (2022: 30)

Como vemos en los ejemplos, la versión en inglés reproduce la oralidad del texto y en algunos casos trata de acercarse en la escritura a la pronunciación de los anglicismos, aunque en el caso de «Babybjörns» (2022: 64), Abreu se refiere a las muñecas de esa marca, *baby born*, y no a *babybjörn*, empresa que comercializa mochilas para portar a los bebés, entre otros productos, por lo que se trata de una errata.

Para finalizar, nos gustaría destacar la inventiva de Abreu, que crea algunas onomatopeyas, para las que Sanches logra encontrar equivalentes en su traducción al inglés:

Isora vomitaba como un gato. *Jucujucujucu* y el vómito se precipitaba dentro de la taza del váter (2020:23, cursiva nuestra)	Isora threw up like a cat. *Huckahuckahucka* and her sick splashed into the toilet bowl, (2022: 1, cursiva nuestra)
Isora la observaba, mordiendo la cadenita, que siempre le daba infecciones de garganta de tanto *chupichupi* la cadenita (2020: 36, cursiva nuestra)	Isora watched her she chewed on her gold chain, she was always getting a sore throat from so much *suckinsuckin* on the chain. (2022: 16, cursiva nuestra)
Y me puse nerviosa porque a mí nadie me había enseñado a rezar. Y solo moví la boca, *bisebisebisebisé*. (2020: 37, cursiva nuestra)	And I prayed too. But no one had taught me how, and I was a bag of nerves, so I just moved my mouth like *psspssspsspss*. (2022: 17, cursiva nuestra)
Al vernos, nos ladró *agugugú*, un ladrido como cuando queríamos gritar debajo del agua. (2020: 37, cursiva nuestra)	The moment he spotted us he started barking, *arooroooroo*, and it sounded like when you try and talk underwater. (2022: 17, cursiva nuestra)

Nos asomamos un poquito por las rendijas de entre los balaustres y de pronto nos dimos cuenta, la que se estaba estregando con un hombre era Chuchi, la tía de Isora, pero no alcanzábamos a ver quién era el chico. Al rato entre *muacu y muacu* le vimos la cara. (2020: 116-117, cursiva nuestra)	We tiptoed up to the banisters and peeked through the gap. We realized straightaway that the hornball was Isora's Tía Chuchi, though we couldn't make out who she was hornballing. After a while, as the two of them carried on *smacking lips,* we saw his face. (2022: 102, cursiva nuestra)

4. CONCLUSIONES

Panza de burro se distingue por su originalidad y lirismo, y porque recrea la forma de hablar de una niña canaria. Seguramente no es casualidad que la protagonista tenga tan corta edad, así ella y su amiga «pueden permitirse ignorar las reglas sociales sobre lo que se puede contar, con lo que se describen ciertos gestos o sensaciones a los que un personaje adulto normalmente no aludiría» (Romero Polo 2023: 701).

La principal dificultad de traducción de la novela es que en ella se entretejen diferentes tipos de variación. Todas ellas forman un flujo musical de voces y contravoces que no podemos compartimentar de forma estanca. En este capítulo se han analizado diferentes marcas de variación diatópica, en especial, el léxico específico del habla canaria. Aunque podemos afirmar que la versión en inglés no reproduce ningún dialecto concreto y que la tendencia es la de neutralizar estos canarismos, en algunos pasajes concretos se han mantenido las palabras originales como «miniña» o «che». En cuanto a la variación diastrática, se observa una tendencia hacia la neutralización, pero destaca positivamente que la traducción al inglés logra recrear la variedad de un personaje joven a través de una grafía que refleja su pronunciación. Por otra parte, seguramente el mayor logro de *Dogs of Summer* es el mantenimiento del registro informal del original, es decir, la recreación de la variación diafásica que discurre por toda la novela.

Por lo tanto, la traducción de Sanches presenta una narradora que se expresa en gran medida en una variedad propia de su situación social y juventud, tal y como se manifiesta en su escritura, aunque se pierda el color de su habla canaria. Sería interesante estudiar cómo se percibe la obra por parte del público lector británico a quien esta traducción está dirigida.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, Andrea. 2020/2023. *Panza de* burro. Sevilla: Barrett.

Abreu, Andrea. 2021. 'Panza de burro': una mirada hacia la infancia que rompe los tópicos, los clichés y la mitificación de la niñez. «La ventana de los libros» de Cadena Ser. https://cadenaser.com/audio/1618830568002/

Abreu, Andrea. 2022. *Dogs of Summer,* traducido por Julia Sanches. Londres: Orion.

Abreu, Andrea; Urraca, Sabina; y Legarza, Izaskun. 2021. «Diálogos de escritura». https://www.youtube.com/watch?v=Rri0FHxTrAA.

Academia canaria de la lengua. 2010. *Diccionario básico de canarismos*. http://www. https://www.academiacanarialengua.org/diccionario/entrada/alpispa/

Almena, Nazaret. 2021. *Panza de burro*: un canto a la libertad del lenguaje. *La Soga.* https://lasoga.org/panza-de-burro-canto-a-la-libertad-del-lenguaje/.

Conde, Adriana. 2020. Alessandra Sanguinetti, contar la vida en fotografías. *Joia Magazin*. https:// joiamagazine.com/alessandra-sanguinetti-contar-la-vida-en-fotografias/

Corominas, José. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

Corrales, Cristóbal y Corbella, Dolores. 2002. Primeros testimonios e impresiones sobre el habla canaria. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 50: 71-120.

Helvia Gago, Iván. 2022. Reseña de Andrea Abreu. *Panza de Burro*. Barrett, 2020. *Castilla. Estudios sobre literatura*, 13: 762-764.

López, Gloria. 2022. 'Panza de burro', una bella rareza que hay que leer (entrevista). *AmecoPress*. https://amecopress.net/Panza-de-Burro-una-bella-rareza-que-hay-que-leer

Moreno Fernández, Francisco. 1998/2022. *Principios de socioligüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.

Pérez, Francisco Javier. 2013. *Diccionario histórico del español de Venezuela*. Caracas: Fundación Empresas Polar.

Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Madrid: Espasa Calpe.

Reyes García, Ignacio. 2024. *Diccionario Ínsuloamazig. I Diccionario histórico-etimológico del amazig insular (DHEAI).* https://imeslan.com/2017/09/20/isora/

Romero Polo, Paula. 2023. Cuerpos femeninos e identidades disidentes en la narrativa española actual: lo grotesco cotidiano en *Vozdevieja*, *Panza de burro*, y *Leña menuda*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 1 (7): 691-708. https://doi.org/10.3828/bhs.2023.45

Rodríguez Ábrego, Clarissa. 2022. Panza de burro. *Criticismo. Revista de crítica*, 44.

Rodríguez González, Félix; Sánchez Fajardo, José A.; y Marello, Carla. 2019. El tratamiento lexicográfico de las palabras truncadas en español e italiano. *Cuadernos AISPI*, 23: 23-44.

Rodríguez González, Félix. 2017. Variaciones fonológicas en el uso del anglicismo: panorama y revisión crítica. *RSEL*, 47 (2): 99-134.

Seco, Manuel; Andrés, Olimpia; y Ramos, Gabino. 2016. *Diccionario del español actual*. Madrid: RAE.

LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA DE MUJERES

FEMINIDAD, LITERATURA Y RELIGIÓN: VICTORINA SÁENZ DE TEJADA[1]

BELÉN MOLINA HUETE

JORGE MARÍN BLANCO

Victorina Sáenz de Tejada Torres —también conocida por su nombre religioso, sor María de los Ángeles, o por sus seudónimos escriturarios *Una Hija de María* y *Una Hija del Convento del Sancti Spiritus de Sevilla*, entre otros[2]— fue una acreditada poeta y dramaturga de la segunda mitad del siglo XIX. Su producción literaria en diversos géneros (tanto profana como devota) mereció el reconocimiento de sus contemporáneos, como demuestra la semblanza trazada aún en vida de la autora por Cascales y Muñoz (1896: 229-246), quien recoge su popularidad en círculos intelectuales y veladas literarias[3], así como sus éxitos en certámenes, libros y revistas de alcance especialmente local pero también nacional. Debemos a Carrera Sanabria (1945ab) el detalle de su biobibliografía, con gran cantidad de textos inéditos, pero no existe por el momento edición moderna (ni parcial ni completa) de su obra[4]. Pese a que su nom-

[1] El presente trabajo forma parte de la labor del Grupo de Investigación «Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y relecciones» (PAIDI HUM 233) y del Proyecto «SILVAE: textos inéditos y patrimoniales de la Literatura Española» (UMA JA.B3-02).

[2] Ambos sobrenombres ya fueron señalados por Simón Palmer (1989: 95) como ejemplo paradigmático de estrategias de disimulo y ocultación de la personalidad de escritoras del siglo XIX en forma de lema. Además de los señalados, consta su firma en periódicos y revistas como *Una Comendadora del Espíritu Santo*, *M. Ángeles*, *Una religiosa* o incluso bajo las siglas «V. S.», «V. S. de T.», «M. A.», «A.» (Carrera Sanabria 1945a: 188). En todos los casos estamos ante lemas motivados por su propia condición de monja tras ingresar en religión. La pretendida modestia o humildad que se desprende de la ocultación de su nombre original es manifestada por la propia autora al inicio de su obra *El Rey del dolor* (1888), que se publica anónima: «Cubro, como mi frente con el velo / mi nombre con incógnito en el mundo; / y así no busco en la divina historia / de ese Rey, que es mi amor, más que su gloria».

[3] Victorina contó con la amistad y el elogio de señalados escritores y escritoras de su tiempo. Entre ellos, la autora y pintora malagueña afincada en Sevilla Isabel Cheix, quien le dedica el poema *Recuerdo a mi querida amiga Doña Victorina Sáenz de Tejada, Sor María de los Ángeles en su solemne profesión religiosa*, impreso en pliego suelto en Sevilla el 26 de octubre de 1876 (Carrera Sanabria 1945a: 182-183). De su etapa anterior antequerana, podemos indicar por novedosos los borradores de varios poemas autógrafos del poeta Cristóbal Domínguez dedicados a Victorina (Quirós de los Ríos 1888: 240v-242r).

[4] A pesar de no existir por el momento una fijación textual ni un tratamiento crítico riguroso de sus composiciones, la profesora Monica Dabrowska (2022) ha anunciado que la obra de Victorina Sáenz de Tejada está siendo sometida a un proceso de edición mediante lenguaje de marcado según los criterios *Text Encoding*

bre figura en algunos de los panoramas de referencia sobre escritura femenina de este período (Simón Palmer 1991; Kirkpatrick 1992 y 1998; Hormigón 1996; Correa Ramón 2002 y 2022; Sotomayor Sáez 2013), aún no ha acaparado atención crítica suficiente. Más allá de escuetas referencias a sus denuncias «feministas» en el poema «A una tórtola», su estimativa sigue filiada a comentarios decimonónicos y se echa en falta cierto rigor en su semblanza.

Nuestra autora nació en Granada el 28 de abril de 1841[5]. En la ciudad de la Alhambra pasó felizmente su infancia, si atendemos a las nostálgicas evocaciones de algunas de sus poesías. Algún cambio en las circunstancias familiares que no hemos podido concretar, y que supuso al parecer el paso de una situación acomodada a otra más precaria y desafortunada —también en el ámbito de los afectos—, acompañó su traslado a la ciudad de Antequera en 1852[6]. Aunque la joven poeta había recibido una cuidada educación, es en la localidad malagueña donde comenzaría a cultivar las letras con cierta soltura versificadora. De sus 13 años parece datar un poema a Cristo crucificado en que imitaba el *Stabat Mater*, demostrando su temprana devoción mariana. Pronto escribiría también *A una flor marchita*, poesía elaborada a imitación de Martínez de la Rosa y que Victorina recitó años después en las tertulias madrileñas a las que asistía su padre, militar ilustre (Cascales y Muñoz 1896: 229). Su puesta de largo en el mundo literario podríamos situarla a sus 18-19 años —en torno a 1860—, cuando una composición suya dedicada a la Guerra de África fue leída en el Liceo antequerano con gran aclamación. A pesar

Initiative (TEI) en el marco del proyecto HDATEATROUNIR, que tiene como objetivo la edición crítica digital de la Biblioteca Electrónica Textual del Teatro Español (1868-1939).

[5] La datación exacta fue aportada por Carrera Sanabria (1945a: 180), quien da noticia de su bautismo dos días después en la Parroquia del Sagrario de la catedral de Granada (libro 36 de *Bautismos*, f. 142v). Siguiendo la información de la partida que se recoge en el libro de *Hábitos y profesiones del Convento del Espíritu Santo de Sevilla* en el que profesó posteriormente Victorina, da como padre al distinguido militar D. José Sáenz de Tejada y como madre a D. ª Dolores Torres. Señala asimismo que fue registrada con el nombre de «Victoriana, Juliana, María del Carmen y Prudencia», pero que en el documento de confirmación en la misma iglesia (libro 4.º de *Confirmaciones*, f. 40) ya se la llama «Victorina». La transcripción de la partida de bautismo que «por inédita» realizó Alfonso Canales en la revista *Caracola* (1958) revela que fue «de madre no conocida por ahora» y que contó por padrino a «D. Julián Mena y Gondara [*sic*], Capitán del Regimiento de Infantería de Mallorca», pero que «a su nombre, le tuvo en la pila Doña María del Carmen Bautista y García, de estado soltera». Juan Quirós de los Ríos (1888: 115) hizo traslado literal del documento, en el que figuran también los testigos y una nota marginal de 6 de marzo de 1846 (cotejada en 1857) en que se declara que en consideración de una providencia aportada, por auto de notario mayor «y a virtud de expediente formado al efecto a instancia de D. José Sáenz de Tejada, se ha mandado testar en esta partida las expresiones *de padres no conocidos por ahora*, y en su lugar se fije *de Don José Sáenz de Tejada* como aparece en el entrerrenglonado de la misma […]». Aunque se le reconoce matrimonio con María de los Dolores Torres y a ambos se otorga ser padres de Victorina (Carrera Sanabria 1945a: 180; Correa, s. f.; Isabel Sánchez, s. f.), no hay prueba oficial por el momento de la filiación materna. Por otro lado, es errada la consideración de hija de Antequera (Ossorio y Bernard 1890: 190; Díaz de Escovar 1898: 550). Para el poema dedicado a su padrino (s. f.), véase Carrera Sanabria (1945b: 306).

[6] Al margen de lecturas biográficas de sus poesías, de los infortunios a las puertas de la adolescencia de Victorina dan testimonio su mentor antequerano Trinidad de Rojas (1865: 4) o la poeta amiga Isabel Cheix (Cascales y Muñoz 1896: 230-321), sin que se especifiquen las causas con detalle. El dato de que una pronta orfandad paterna «desmoronó el equilibrio familiar» (Caballé 2004: 289) no puede aceptarse, pues José Sáenz de Tejada falleció en 1877, cuando Victorina contaba con 36 años. Con todo, es preciso hacer constar sus continuas ausencias por su participación en campañas militares activas.

de haber ocultado su nombre, una voz poética ya auténticamente personal hizo que todos los asistentes reconocieran en ella su estilo extremadamente lírico, de clara intención estética y de singular expresión de la belleza aun en lo más doloroso (Cascales y Muñoz 1896: 231)[7]. Como sucede con todas las anteriores, esta composición no ha llegado hasta nosotros, pero sin duda constituyó un punto de inflexión en su fama. Como representación poética de la ciudad, fue la encargada de agasajar a Isabel II en su visita a Antequera en 1862 (Pongilioni e Hidalgo 1863: 410), ilustró sesión «En la solemne apertura de la Academia de Bellas Artes de Antequera»[8], y a partir de aquí puede constatarse la participación de Victorina en revistas regionales —como la malagueña *Lope de Vega*— y madrileñas —como las femeninas de corte moral y religioso *El Ángel de Hogar* y *La Mujer Cristiana*—, que adelantan textos de lo que sería su consagración: el volumen reunido de su obra.

Sus *Poesías*[9], en efecto, aparecieron en Granada en 1865 por la Imprenta de Otero y Compañía, auspiciadas económicamente por los círculos intelectuales locales y amparadas por el prólogo del erudito antequerano Trinidad de Rojas, quien había asumido su tutela poética[10]. Liberándolos de la futilidad que inundaba mucha producción lírica del momento, Rojas defendió la calidad y la hondura de los versos de Victorina Sáenz de Tejada. Fruto de una determinada

[7] Carrera Sanabria (1945b: 288) data esta composición en 1868. No obstante, señala Cascales y Muñoz (1896: 231) que dicho poema se escribió «de actualidad» en el tiempo en que se produjo el conflicto bélico entre España y Marruecos, es decir, entre octubre de 1859 y abril de 1860. Debe considerarse, además, que José Sáenz de Tejada participó en dicha contienda, por lo que no podemos soslayar que este hecho influyera en la motivación del poema.

[8] El discurso en serventesios puede leerse en Sáenz de Tejada (1865: 87-90). Tras años de inactividad, la institución se refundó con Trinidad de Rojas al frente (1867-1902). *Vid.* Benítez Sánchez (2011).

[9] Carrera Sanabria (1945a: 188) tilda esta obra de rarísima y escasa localización. La distribución de la tirada hubo de ser modesta, pues 14 años después la revista literaria antequerana *El 79* (núms. 21-22, de 25 de mayo y 1 de junio) recoge publicidad sobre la venta del libro por 8 reales, indicando como reclamo contener un retrato de la autora. La Biblioteca Digital Hispánica y la Biblioteca Digital de Andalucía ofrecen copia digital de sendos ejemplares localizados en la Biblioteca Nacional de España (sign. 1/25104) y la Biblioteca Pública Municipal de San Zoilo de Antequera (sign. ANT-284). De interés ecdótico es el volumen que se conserva en el propio convento del Espíritu Santo de Sevilla, pues según señala Carrera Sanabria contiene multitud de correcciones manuscritas realizadas por la propia Victorina. Por iguales motivos, llamamos la atención sobre el ejemplar sito en la Abadía del Sacromonte que fuera de Trinidad de Rojas.

[10] Trinidad de Rojas y Rojas (1831-1902), descendiente de una de las familias nobles de Antequera, fue poeta, historiador, arqueólogo y político. Participó en el ambiente cultural e intelectual de su tiempo, desarrollando actividad entre su patria chica, Antequera, y Granada, ciudad donde cursó los estudios de Derecho y en la que se «exilió» durante el Sexenio Democrático. A él se debe la redacción de los estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera por la que se reorganizó la institución el 26 de diciembre de 1876 tras 34 años de inactividad. A pesar de ser hoy una figura olvidada, bajo su magisterio o ascendencia aprendieron escritores y escritoras de interés de la segunda mitad del siglo XIX e incluso el XX, como la propia Victorina Sáenz de Tejada o su sobrino-nieto materno José Antonio Muñoz Rojas. Tras su muerte, donó su biblioteca a la Abadía del Sacromonte de Granada, donde se conserva actualmente. De su papel en la instrucción de los clásicos y del despertar de Victorina al estudio de la retórica, la filosofía y la elocuencia, al margen de su imitación de Carolina Coronado o José Zorrilla, da cuenta Cascales y Muñoz (1896: 232). No puede olvidarse que fue también un apasionado bibliófilo que dedicó años de su vida al trabajo de archivo y recopilación de composiciones y manuscritos de escritores antequeranos, especialmente del Siglo de Oro. Estas lecturas, poco accesibles en la época para cualquiera que no fuese cercano al círculo de estos intelectuales, dejaron en Victorina una impronta o sustrato que, de un modo más o menos explícito, hubo de influir en su manera de componer.

vocación poética —que se sobreponía al autodidactismo y a los escasos ratos de ocio que consagrar a la creación—, su escritura se fortalecía en dos motivaciones inapelables: el sentimiento de soledad y la fe en Dios que lo salva. Rojas establecía tres etapas en su poesía. Una primera protagonizada por las lamentaciones del espíritu, donde la sinceridad y la fuerza de su experiencia en el desengaño y la desolación teñían de melancolía su producción al tiempo que la orientaban hacia el abandono de lo mundano. Seguidamente, prendía en sus textos un fervoroso sentimiento religioso redentor en que himnos y plegarias religiosas inundaban el empuje de sus versos, llenos aquí de «genio descriptivo», «carácter observador», «armonía» y «gran facilidad» en la representación de la luz y los escenarios divinos; como efecto palpable: una suerte de iluminación unida a un expresivo sentimiento que la encamina hacia la elevación intelectual propia de su última fase de creación. Cantos graves y serenos ahora que, sin dejar de ser emotivos, adquieren rasgo de racionales y universales. Junto a las composiciones que enraizaban esta línea evolutiva, destacaba Rojas la presencia de escenas cotidianas, leyendas o hechos históricos que evidenciaban su buen hacer en todo tipo de tonos y metros, de los más sencillos a los más épicos, sin abandonar su profundidad ni su imaginación poética.

Con todo, esa suerte de recorrido místico trazado en el discurso de Rojas no puede apreciarse en secuencia cronológica en el libro, pues los 41 poemas, sin fechar, se distribuyen entreverando quejas existenciales, canto a la virtud, himnos y plegarias, modelos poéticos y vivencias o celebraciones ocasionales. Poesía, religión y feminidad se reúnen, sin embargo, para ofrecernos esta muestra de lírica primera en que es apreciable, sin duda, el latido de la experiencia personal y la búsqueda de lugar y propósito.

Es frecuente la mención del poema «A una tórtola» (1865: 19-23) como muestra de compromiso con la defensa de la mujer. La escritora usa ese motivo de la lírica tradicional para denunciar cómo lo que es dado a un ave no lo es a un ser humano que por el hecho de ser mujer se ve abocado a ocultar sus sentimientos: «Si en la mujer los amores / son elevados, sublimes, / sociedad, ¿por qué la oprimes / con bárbara iniquidad? / ¿Por qué cual la tortolilla / no ha de cantarte sus glorias, / o lamentar sus memorias / perdida felicidad?». La actitud final es, sin embargo, de resignación apelando a la incomprensión de que sería objeto: «Siga la mujer callando, / y canta, libre avecilla, / que en tu cantiga sencilla / das lenitivo al dolor: / y pues eres comprendida, / con acento plañidero / llora muerto al compañero / en quien cifrabas tu amor».

Pero es la poesía su forma de canto a la que no renuncia y en la que cifra la cercanía a la divinidad, causa y efecto de la plenitud anhelada, como puede leerse en el poema pórtico del libro «A la Gloria» o en la llamada a la creación en los jóvenes declarada en «Fantasía», donde el templo de la Gloria está habitado por los poetas clásicos antiguos y modernos que son su referencia. La poesía es a lo que se siente llamada y por ello solicita al cielo ser «siempre sensible» («El corazón herido», 1895: 45).

Pronto el desengaño del amor humano, la melancolía y el pesimismo la reconducen ciertamente a depositar toda esperanza y consuelo en Dios, como declara en «Amor divino» (1895: 57-59): «¿No ves que en ese amor hallas tristura? / Adora en el criador, no en la criatura» [...] Por eso de luchar ya fatigada / dije vertiendo doloroso llanto: / yo quiero mucho amar. Y ser amada / no con mundano amor, con amor santo. / ¿En dónde podré hallar ¡desventurada! / ese celeste, divinal encanto? / Y al ciego corazón dijo mi mente: / ama solo a tu Dios omnipotente. [...] pues que sean para ti, ¡oh, gloria mía!, / mi amor, mi inspiración y mi poesía».

En este espacio de confluencia entre religión y feminidad cuenta con importante papel la presencia de María, como madre de Dios y en diversas advocaciones, con un acercamiento ya circunstancial —en esta línea consideramos el himno «A la Inmaculada Concepción» o «A Nuestra Señora de los Remedios»— ya devocional. En este último aspecto, María es un referente solidario con el que la voz poética empatiza en dolor y soledad, como en el expresivo poema «Dolores de María». Modelo de «resignación y calma» (1865: 76) al que abandonarse en la tribulación, adquiere la función de mediadora y reposo cuando ni el conocimiento, ni la literatura ni el mismo cielo parecen responder, como puede leerse en la sentida «Plegaria a la Virgen María» o en la casi modernista «Una mirada al cielo». Despliega en este poema su lado más íntimo y sentimental al expresar: «Yo te diré las penas que el alma me rasgaron / y la estridente risa que mi entusiasmo heló: / te mostraré las llagas que abiertas me dejaron / espinas punzadoras que el mundo me clavó» (1865: 83). Como un «imán del corazón», muestra su admiración y reverencia ante una grandeza imposible de recrear, inefable al modo becqueriano: ¿Sabéis cuál es la flor pura y fragante / que el célico vergel más enaltece? / ¿Sabéis cuál es el astro rutilante, / que en la región azul más resplandece? / ¿Sabéis cuál es en la Sion triunfante / la que bella entre bellas aparece? / ¿La que eclipsa la luz del claro día / al dulce sonreír? pues es María. / [...] Mas ¡ay! no puede ser, ojo mundano / nunca te puede ver, ni tu excelencia / la pudiera cantar numen profano, / ni comprender la humana inteligencia. / Postro en tus aras con amor cristiano / mi lira, al conocer su insuficiencia, / y solo sé decir con tierno lloro, / eres bella sin par, y yo te adoro» («Canto a María», 1895: 105-107). Es especialmente en estos poemas donde Victorina Sáenz de Tejada aplica una característica retórica descriptiva, abundante en preciosismo y luminosidad acompañada de la solemnidad enunciativa del arte mayor, bien en contraste con la sobriedad cromática que predomina en el resto de su producción y la agilidad narrativa de sus composiciones en metro menor.



Imagen 1. Victorina Sáenz de Tejada, *Poesías* (Granada, 1865). Ejemplar BNE 1/25104

Gran fama auguraba el prologuista a esta autora de 24 años que situaba al mismo nivel artístico de creadoras antequeranas del Siglo de Oro como Cristobalina Fernández de Alarcón, si bien hacía resaltar por encima del clasicismo de esta, la veta de pasión y sentimiento íntimo que aportaba Victorina conforme a los nuevos aires literarios (Sáenz de Tejada 1865: III). No es de extrañar, pues, que estudios recepcionales sobre la época la hayan ubicado, al hilo de lo que apuntaba su preceptor, dentro de la denominada «segunda generación romántica» (Kirkpatrick 1998: 59).

Con la edición de estas poesías, entendía Rojas que Antequera compensaba el descuido que en otro tiempo tuvo de sus propios vates. Se restablecía así el vínculo con glorias poéticas pasadas cuyo estro se proyectaba nuevamente sobre la ciudad, y en especial femeninas, como también recalcó el erudito contemporáneo Juan Quirós de los Ríos[11] cuando hace a Victorina heredera directa de autoras insignes que ocuparon el lugar de ilustres en el siglo XVII:

> Inspirada poetisa que, aunque nacida en Granada, es estimada por antequerana, porque aquí vivió los primeros años de su juventud y bajo el cielo de la patria de las Cristobalinas y de las Lucianas sitió sus primeras y más valiosas implicaciones poéticas y aquí renovó la tradición de las femíneas musas del Guadalhorce claro (Quirós de los Ríos 1888: 115r).

[11] Juan Quirós de los Ríos (1840-1894) fue un latinista, historiador, periodista y político antequerano, gobernador de las Islas Canarias entre 1873-1874, Catedrático de Latín en los Institutos de Málaga y Granada, profesor de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid entre 1876-1877 y posteriormente catedrático de la Universidad de Valencia. Dedicó buena parte de su vida al estudio y recuperación de la cultura antequerana, destacando especialmente por sus iniciativas en la recuperación textual de la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, proyecto detenido por su prematura muerte y concluido en 1896 por el erudito Francisco Rodríguez Marín, legatario de su archivo personal, hoy conservado en el CSIC.

Esta afirmación, que no deja de ser una idealización romántica al hilo del rescate documental coetáneo de escritoras del Siglo de Oro, apunta hacia una línea de influencia estética o, al menos, a una propuesta de lectura de los textos de Victorina atendiendo a una consciente tradición poética antequerana que está por trazar y que entronca muy directamente con los espacios descriptivos preciosistas de la naturaleza celeste. Constancia explícita de su admiración por los vates antequeranos reza en el poema «Fantasía»: «No sé si en realidad o en sueños era / pero yo os lo refiero presurosa / a vosotros los hijos de Antequera / do entre flores la cuna de Espinosa / al hálito del genio se meciera / do nació la sin par Cristobalina / cuyo sentido canto me fascina» (1865: 37).

Tras la edición de sus *Poesías*, el nombre de Victorina se hace presente de manera activa en círculos culturales y literarios de su tiempo, así como en celebraciones poéticas. El 14 de octubre de 1866 fue galardonado con el primer accésit en el Certamen Anual de la Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida un poema suyo bajo la divisa *Auxilium Christianorum* dedicado a «Nuestra Señora de Covadonga»[12]. La composición es presentada como «Leyenda», género muy del gusto romántico como sabemos y que fue cultivado por nuestra autora con gran predilección escogiendo especialmente historias de trasfondo religioso y conversión[13]. Un año después, en 1867, leyó en una velada del Colegio de San Luis Gonzaga de Antequera el poema *Glorias de Antequera*, una de las creaciones más laureadas por sus biógrafos y por la que los alumnos del centro le hicieron entrega de una lira de oro[14]. Constan asimismo de este tiempo composiciones de argumento piadoso impresas en folletos —como la ocasional dedicada «Al presbítero Pérez Reina en su primera misa»— o en revistas —como la titulada «El Pontificado», publicada en *La Verdad Católica* de Sevilla—, así como algunas otras inéditas («Meditación», «Amor ardiente», …) que descubren una íntima inquietud dirigida a consagrarse a Dios como pleno sentido de la existencia (Carrera Sanabria 1945a: 190-191 y 1945b: 287-288). Con todo, no abandonó Victorina el compromiso con su siglo y con algunos acontecimientos históricos,

[12] La Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida fue fundada en 1862 con el objetivo de honrar a la Virgen María desde las artes y las letras. Desde el año posterior a su creación —y con solo el receso obligado por la Guerra Civil— se han celebrado juegos florales en honor a las distintas advocaciones marianas. En 1866 se consagró a la Virgen de Covadonga de Cangas de Onís (Asturias). Carrera Sanabria (1945a: 189-190) ubicó el original autógrafo del poema de Victorina (ya mencionado por Cascales y Muñoz 1896: 231) en el convento del Espíritu Santo de Sevilla si bien no pudo dar noticias del impreso. La obra se publicó por la Academia leridana (Establecimiento de José Sol e hijo, 1866). Puede verse copia digitalizada en el catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Lleida (Bib. Lletres Fons R. Sol i C. Torres, sign. SOL-2/0026).

[13] Cerraba sus *Poesías* de 1865 un extensísimo romance en IX partes titulado «El Nazareno de la Calle Nueva. Tradición», leyenda antequerana que ya poetizó Trinidad de Rojas y que narra los amores entre un hidalgo caballero y una joven novicia en los que intercede la Virgen María para evitar la lujuria de los amantes. El poema fue reeditado por entregas entre los meses de enero y septiembre de 1932 en la *Nueva Revista Comarcal Ilustrada*, publicación que rescató en esta década algunas de sus producciones.

[14] Este poema, reproducido por Cascales y Muñoz (1896: 233-239), es presentado como «un precioso canto, lleno de erudición y de bellezas» en el que Victorina traza un recorrido por los poetas antequeranos («en la amada ciudad de mis cantares») desde la Edad Media hasta su tiempo, reclamando su vigencia y animando a su recuperación.

como la Gloriosa Revolución de 1868, que reflejó en un largo poema publicado en Madrid y ampliamente difundido por medios provincianos: «Una lágrima sobre España», donde Victorina muestra su pesadumbre ante la situación de crispación y enfrentamiento del pueblo español (Carrera Sanabria, 1945a: 191).

Desde 1869 situamos a Victorina en Sevilla[15], ciudad en la que ya permaneció hasta su muerte. Aunque algunos manuscritos inéditos revelan el ejercicio aún de una poesía personal que canta la amistad y que reflexiona sobre su vocación poética (Carrera Sanabria 1945b: 281-292), la versión pública de su escritura en sus primeros años hispalenses cuenta con dos vertientes principales: una orientada hacia la temática moral y religiosa en revistas locales como *El Oriente* o *La Semana Católica*, donde por ejemplo aborda el culto externo al comentar la procesión de la Virgen de Nuestra Señora de los Reyes (1869) o celebra poéticamente el Santísimo Sacramento (1874) o la Inmaculada Concepción (1874, firmando como «Una hija de María», Carrera Sanabria 1845a: 193); y otra en la que triunfa especialmente el desarrollo de la leyenda. Son, en efecto, de este tiempo «La esposa de Farfán» (1869), «La doncella laureada» (1869) —publicadas en diferentes fechas en las revistas femeninas *El Último Figurín* y *El Correo de la Moda* de Madrid, las *Hijas del Sol* de Sevilla y *El Recreo de las familias* de Valencia— o «Miguel de Mañara», obra esta premiada con la Rosa de Oro y esmaltes (tercer puesto) en el Certamen de la Real Academia de Bellas Letras de Sevilla celebrado el 23 de abril de 1873 en conmemoración del aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes (Sevilla: Impr. de Gironés y Orduña)[16]. Su presencia en los ambientes literarios de la ciudad es realmente dinámica, como demuestra la noticia de la lectura de versos suyos en la función sevillana en solemnidad del vigésimo quinto aniversario del pontificado de Pío IX en 1871[17] o la composición funeral que dedicó al poeta José Fernández Espino (1875).

Junto a la creación poética, ocupan la vida de nuestra autora obras de caridad y de colaboración con sociedades femeninas sevillanas, como por ejemplo la Asociación de Señoras y Conferencias de san Vicente de Paúl (Carrera Sanabria 1945a: 184) o el Instituto Femenino Las Hijas del Sol, en el que en 1872 participan algunas escritoras como Emilia Serrano, Leopol-

[15] Se desconocen las razones del traslado, si bien consta el nombramiento de coronel de su padre en noviembre de 1868 y su destino a Sevilla en situación de reemplazo.

[16] Junto a estos textos, Cascales y Muñoz (1896: 240-241) sitúa en esta etapa de Victorina tres empresas fallidas de cierta enjundia y calidad: la traducción del francés de *La vida del Cura de Ars*, un libreto encargado por Eslava para la primera ópera española inspirada en el argumento bíblico de *La hija de Jefté* y la novela por entregas de argumento moral *La víctima del deber*.

[17] Da cuenta de ello *La Cruz. Revista religiosa de España y demás países católicos* (1871, II: 98): «Se volvió a escuchar la sonora voz del Sr. Sota, que, comisionado por la señorita doña Victorina Sáenz de Tejada, autora de unos versos llenos de precioso sentimiento, hizo conocer la dulce melodía que su pluma había trazado, y que hubieran derramado sus labios a no impedírselo su modestia encantadora. Felicitamos a esta señorita y la alentamos a seguir por esta senda, que la llevará a ser conocida como el tipo de la mujer católica». Puede tratarse de la *Oda a Pío Nono* que Carrera Sanabria (1845b: 292) da como de 1875 siguiendo un testimonio de ese año, pero probablemente anterior.

da Gasso, Robustiana de Armiño o la propia Victorina (Simón Palmer 2008). Es época, pues, en que también entabla estrecha relación con escritoras de su tiempo enraizadas en Sevilla, como Antonia Díaz Lamarque o Isabel Cheix. Ambas precisamente respaldaron a nuestra autora cuando, cada vez más abocada al retiro del mundo y a la vivencia de Cristo, decide ingresar en el convento de Comendadoras Espíritu Santo de la ciudad el 3 de octubre de 1875 y profesar como religiosa un año después, el 25 de octubre de 1876. Cascales y Muñoz (1896: 241) recuerda que Antonia Díaz fue su madrina y que desde el día siguiente quedó verificada la profesión y pasó a ser sor María de los Ángeles[18].

A pesar de sus tareas del claustro y su extrema dedicación a la docencia en el Colegio de Niñas Nobles dependiente del convento, la producción literaria de nuestra autora de carácter público no cejó, como testimonian sus continuas publicaciones en formatos diversos. Continúa así la serie de pliegos sueltos —la mayor parte impresos en Sevilla en la Librería de los Señores Izquierdo y Sobrino— que con carácter circunstancial llevaba dedicando a actos religiosos puntuales, si bien siguen su habitual línea de despegue de lo concreto y elevación hacia lo trascendente. Se suman en este sentido a los anteriores folletos asociados a la festividad de la Virgen de Loreto de Espartinas y los frailes santos asociados a su templo (1874-1875), los dedicados a la profesión de religiosos (1876) y religiosas (1882-1883, 1890... a veces en versiones reutilizadas, algunas incluso tras su muerte) o a la celebración de primeras misas de presbíteros (1890). Con misión devocional se imprimieron también hojas en alabanza del Santísimo Sacramento (1891) o de la imagen del Divino Niño Jesús Milagroso venerado en la clausura del convento (1894).

Como novedad, puede señalarse que la revista *Sevilla Mariana* y la *Revista Católica de Sevilla* comienzan a publicar con asiduidad entre 1880 y 1882 pequeños relatos en prosa de nuestra autora que reproducen tradiciones religiosas sobre san Isidoro, la peste negra sevillana de 1694 y los ritos para salvarla, leyendas de cautivos de Argel liberados por sacerdotes, historias de monjas... en los que Carrera Sanabria (1945a) no duda en destacar la poesía que los recorre. Por otra parte, entre sus poemas compilados en estas publicaciones periódicas, no deja de haber leyendas religiosas populares, como la dedicada a la Virgen del Amparo (1881), pero resultarán sobresalientes los dos poemas que Victorina ofreció para la celebración del segundo centena-

[18] A Antonia Díaz dedicó un soneto Victorina Sáenz de Tejada que figuró en la edición de sus *Poesías líricas con corona poética* (1894). Sobre esta amistad se constata la existencia de algunos rastros epistolares en el archivo de la familia Lamarque que se halla en los fondos de la Fundación José Manuel Lara (Palenque Sánchez y Román Gutiérrez 2005). Carrera Sanabria (1945a: 182-183) reproduce la composición que Isabel Cheix le dedica expresamente con ocasión de su solemne profesión religiosa. Numerosos periódicos se hicieron eco de este nuevo paso en la vida de la autora. *El Imparcial* de Madrid (n.º 29 de octubre de 1876, p. 3) publica: «El jueves profesó en el convento de monjas del Espíritu Santo de Sevilla la poetisa doña Victorina Sáenz de Tejada, hija del general de este apellido». El mismo anuncio aparece en *El Siglo Futuro* (n.º 251, 30/10/1876) y en *El Avisador Malagueño* se añade la coda recepcional «y cuyas poesías son bien conocidas en Málaga» (*apud El Pabellón Nacional*, n.º 1546, 02/11/1876).

rio de la muerte de Murillo (1882) dedicados a la Inmaculada Concepción, uno de ellos —«El momento inefable»— muy aplaudido por el auditorio según narran sus biógrafos[19]. De este tiempo datan también colaboraciones siempre de argumento religioso en otras revistas, como la jerezana *Asta regia*, que recoge un poema suyo «A la Ascensión del Señor» (1881); un poema dedicado a san Agustín, venerado por las comendadoras del Espíritu Santo, aparece en la prestigiosa *La ciudad de Dios* (1887); y otros de carácter místico (1890) se publican en *La Revista Católica de Sevilla*, donde también se dieron a conocer romances dirigidos «A las Excmas. Sras. Duquesa de T'Serclaes y Marquesa de S. Juan, fundadoras y protectoras del Catecismo» (1894). En *El Obrero de Sevilla* (1891) hay poemas dedicados a santa Teresa y al Corazón de Jesús. A este último tema, a san Juan de la Cruz, a san Agustín, al Santísimo Sacramento o a la humildad se recogen poesías en el *Pequeño semanario ilustrado* de Barcelona (1893). A la Natividad del Señor (1894), a los misioneros del mundo (1896), a León XIII (1896), a san Antonio (1896), al divino Sacramento (1896) y A María (1897) en *La Voz de San Antonio* de Sevilla, que albergó también un curioso romance «A Cuba» y una novela corta titulada *Nostalgia del cielo* (1896).

Por último, tras los pliegos sueltos y las revistas, es obligado recalar en los pequeños opúsculos o libros donde Victorina diversificó los enfoques en que el argumento religioso siguió prevaleciendo y donde se desempeñó su mayor virtuosismo, tanto en la variedad estrófica como en la capacidad descriptiva. El primero de ellos vería la luz como anónimo en 1888 (Sevilla: Impr. Izquierdo y Sobrinos): *El Rey del dolor*, obra dedicada a la Pasión de Cristo, bendecida por el propio Papa León XXIII y reseñada por Cayetano Fernández, chantre de la catedral de Sevilla, quien propuso por él la incorporación de su autora (bien conocida) al canon de monjas célebres de nuestra nación (Carrera Sanabria 1945a: 179). La otra pieza que le corre pares es *Azucena entre espinas* (1893, Sevilla: E. Rasco), poema consagrado a la vida de la Virgen María prologado por el ilustre José M.ª Asensio, «filigrana literaria» (Cascales y Muñoz 1896: 243) en la que se reconoce la altura no solo de su dicción poética sino también de su concepto doctrinal y teológico (Carrera Sanabria 1945a: 204). De menor envergadura serán el *Día de amor divino, o sea, Reloj de la Pasión* (1891, Sevilla: Izquierdo y Sobrino) —poemario constituido por 24 décimas identificadas con 24 horas en las que se invita a la comunión espiritual con Cristo en la cruz de cara a venerar el Santísimo Sacramento—; la *Breve noticia biográfica de la R. M. sor Concepción de San José* (1895, Cádiz: Impr. Ibérica), hermana del convento del Espíritu Santo

[19] Mientras esto sucede, sus poemas son recordados en Antequera como testimonia *La Fe*, que en su n.º 1741 (30/10/1882) da noticia de la lectura de versos suyos, junto con los de Cristobalina Fernández de Alarcón, en la velada lírico-literaria en el Tercer Centenario de la muerte de santa Teresa de Jesús celebrada en el Círculo Recreativo. Acaso pueda tratarse de alguna de las dos versiones manuscritas de la oda a «La Transfiguración del Corazón de Santa Teresa» reseñadas por Carrera Sanabria (1945b: 304). De 1884 es un magno texto dedicado «A los desposeídos por los terremotos del 25 de diciembre y siguientes en Málaga, Granada y Almería» que, según Cascales y Muñoz (1896: 243) y después Carrera Sanabria (1945b: 297), fue leído en una fiesta popular en los jardines del Alcázar de Sevilla con fines benéficos con gran éxito y acogida del público.

sevillano; la *Novena al Divino Niño Milagroso* del mismo convento (1895, Sevilla: Izquierdo y Sobrino); o el *Devoto ejercicio para acompañar a Nuestro Señor en la tristeza y agonía del Huerto* (s. f. [p. q. 1895], Madrid: Impr. San Francisco de Sales), a modo de meditación devota.

Escritas antes del año 1896 verían la luz en imprentas de Madrid varias obras teatrales de Victorina, de las que se conocen hoy títulos como *El mártir de la eucaristía* (1896), sobre san Tarsicio; *El triunfo de la Gracia* (1897), sobre la conversión tardía de san Agustín al catolicismo; y *La azucena del Tíber* (1897), que cuenta la vida y conversión de santa Inés. Todos estos dramas religiosos están escritos en verso y cuentan con una estructuración clásica en tres actos. A pesar de que sus dramas religiosos representaron el género que mayor trascendencia y difusión editorial tuvo, la apreciación y la estimativa de Victorina siguió en la estela de la poesía. Así lo recoge un artículo sobre el estado de la literatura en Sevilla publicado en *El Imparcial* el 14 de agosto de 1897, donde nuestra autora figura junto con otros escritores considerados poetas líricos y épicos: Luis Montoto, Francisco Rodríguez Marín, José Lamarque de Novos, Mercedes de Velilla o Cayetano Fernández. Con cierto matiz, Gies (2004: 436) la sitúa entre la nómina de escritoras semiolvidadas que trabajaron en los márgenes de la escena teatral española de la segunda mitad del XIX.

Pero no asumiríamos una imagen completa del perfil literario de nuestra autora si no tuviéramos en cuenta también su producción intramuros, conservada en parte manuscrita y autógrafa en el archivo del convento del Espíritu Santo, inédita aún. Se trata de casi un centenar de composiciones, de las que dio cuenta Carrera Sanabria (1945b) alabando en no pocas ocasiones su gracia y acierto poético, que reparten su inspiración entre asuntos de la vida conventual, actos religiosos puntuales y expresiones de íntima o general devoción, cuando no están claramente orientados a la instrucción en las virtudes cristianas. Entre las muestras del primer grupo, contamos de nuevo con las dedicadas a la entrada o salida de religión de hermanas, entre las que destaca la escrita a Josefa M.ª de la Concepción (1878) ampliamente reaprovechada en años sucesivos. Existen igualmente pequeñas piezas para los distintos oficios divinos, bienvenidas, felicitaciones en verso a prioras del convento (a veces en forma de juguetes o pasillos cómicos) o billetes poetizados de envío de obsequios espirituales a familias o autoridades eclesiásticas, así como algún homenaje funeral a cierto sacerdote o festejo de inauguración de clases fuera del claustro. De carácter fervoroso y de clara veneración son otros tantos poemas dedicados a imágenes del convento, con singular atención a la Imagen de la Inmaculada o del Divino Niño Milagroso, de tanta tradición en Sevilla. No faltan tampoco exposiciones que celebran el Dulce nombre de Jesús, la Encarnación de María, la Pasión, la Transfiguración, San José o Santa Teresa y, muy señaladamente, el Santísimo Sacramento. Algunas de estas creaciones declaran su vocación de ser cantadas por las hermanas por la presencia explícita de coro al tiempo que otras apuntan a mayor profundidad teológica, marca de algunas otras piezas escritas al hilo de lemas bíblicos. La imposibilidad de acceder a estos textos por ahora impide valorar el nivel de

meditación interior, si bien algunas revelan desde el título o los escasos versos disponibles una conexión con la espiritualidad de la religiosa, como es el caso de las composiciones de acción de gracias tras la comunión, las que cantan abiertamente el «Amor de Dios» o la titulada «Mi Gloria. Fantasía», en las que se intuye proximidad mística teresiana. Las obras más trabajadas parecen ser, sin embargo, composiciones dramáticas de uno o varios actos o cuadros en verso, que tenían como objetivo la exaltación de la virtud bien a través de historias edificantes (*El monje enseñado a sufrir en su propia experiencia*, *El triunfo de la verdad* o *La hermana Leona*, entre otras) bien a través del modelo hagiográfico de santos, con ejemplos en la Magdalena, santa Justa o Rufina, etc. Fueron en general obras de escasa circulación probablemente destinadas a la educación cristiana de las jóvenes del colegio (Correa Ramón, s. f.), a las que se suman piezas sobre la misión y la formación espiritual de la mujer[20].

Al margen de su escritura, pocos datos pueden añadirse a la biografía de Victorina Sáenz de Tejada, más allá del relato de una vida claustral no falta de mortificaciones, entregada a la oración y la docencia, modelo de virtudes. Según cuenta Carrera Sanabria (1945a: 184), Victorina sufrió desde 1896 «una grave enfermedad», eufemismo que otras investigadoras concretan en diversas «épocas de locura» (Simón Palmer 1991: 606). Si nos atenemos a las palabras de su amiga y compañera Isabel Cheix «cuantas tristezas y desencantos pueden reunirse para abatir una existencia, le rodearon, y, sin embargo, hasta aquellos días de dolorosas pruebas, su lira exhaló poderosas vibraciones» (*apud* Cascales y Muñoz 1896: 230). Finalmente, la autora falleció en Sevilla el 30 de diciembre de 1910, a los 69 años de edad y 34 de profesión, víctima de una hemorragia. Siguiendo testimonios de primera mano, el agustino Gregorio de Santiago Vela (1913) afirmó que su enajenación mental no le impidió la convivencia con las hermanas, que la atendieron siempre con amor, pero que —acentuándose conforme se acercaba su muerte— el padecimiento le llevó a destruir numerosos manuscritos y papeles, algunos de ellos inéditos y de gran valor.

Volviendo al principio, un detallado repaso biobibliográfico sobre Victorina Sáenz de Tejada nos descubre la figura de una escritora que merecería mayor y mejor atención en los panoramas de poesía femenina de la segunda mitad del siglo XIX: por su amplia, dilatada y variada producción tanto impresa como manuscrita; por su propiedad de estilo y su coherencia poética; por la cierta calidad literaria que le fue reconocida en su tiempo tanto a nivel local como nacional; y por representar una modalidad literaria como la religiosa, cuya interferencia sociocultural precisa aún de profundo análisis.

[20] Véase la nómina ofrecida por Cascales y Muñoz (1896: 242) completada por Carrera Sanabria (1945b: 300-315), quien informa también sobre compendios rimados de Geografía y Gramática, así como de algunas prosas y textos fragmentados de argumento diverso con gran halo lírico. Son escasas, pero se guardan entre estos escritos unas pocas composiciones de carácter profano para álbumes personales que cantan la amistad y a sus vínculos familiares.

Consciente de las limitaciones que como mujer el contexto social le impone, pero sin perder nunca la fe en su obra, conviven en las dos etapas vitales de Victorina Sáenz de Tejada —aunque en diverso grado (antes y después de entrar en clausura)— argumentos profanos y religiosos sin más censura que la autoimpuesta por una sincera vocación cristiana y de magisterio en la virtud. Frente a otras autoras como Carolina Coronado o Gertrudis Gómez de Avellaneda de declarada reivindicación feminista, Victorina se mantuvo en sus primeras poesías en la senda de la «perfecta católica», prototipo junto a la «perfecta casada» de mujer decimonónica mencionado por Kirlpatrick (1991). Como mujer escritora hemos de reconocerle en aquel momento una respuesta activa, pero moderada, no ausente de contradicciones, tal y como recuerda Caballé (2004: 26): «Las mujeres que escriben sienten, a la vez, que han de refrenar una serie de pasiones cuya contención les permite cumplir con la misión que les impone la sociedad». Después, desde el convento, en ese espacio de representación en que escudar la escritura y desde el que irrumpir y participar con la pluma en un terreno dominado y prácticamente restringido a los hombres (Soler Arteaga 2013), Victorina desempeñó una voluntaria y comprometida militancia pedagógica en los ideales cristianos oficiales de la que fueron partícipes sus textos ya fueran circunstanciales, devocionales, catequéticos... sin abandonar el gusto por la sublimidad poética en cualquiera de sus formulaciones. Tan solo la locura, como en tantas otras plumas femeninas, frenó su pasión.

Pero para valorar en su más justa medida la obra de esta autora, creemos necesario atender el reclamo lanzado por Carrera Sanabria (1945b: 317) de llevar a cabo una edición completa de sus poesías reuniendo no solo lo publicado —en sus *Poesías* de 1865 y en suelta, bien en folletos o prensa periódica— sino sumando, por supuesto, el montante de escritos inéditos conservados en el Convento del Espíritu Santo de Sevilla y de los que apenas se conocen primeros y últimos versos. A partir de aquí pueden añadirse como posibles vías de investigación, entre otras: la interpretación de su obra en clave de vida y literatura; la caracterización retórica, métrica y estilística de su producción; el trazado de itinerarios genéricos y temáticos en sus creaciones que encuadrar dentro del marco de la literatura religiosa decimonónica y su repercusión en aspectos socioculturales… Valga como ejemplo de esto último la atención aquí prestada a la imagen de María, presente en su obra desde las primeras composiciones, hoy perdidas, hasta los dramas de su última etapa en el convento. Constituiría, sin duda, una aportación al contexto mayor del papel de la literatura religiosa —especialmente de argumento mariano— en la educación y la construcción del ideal femenino en la época.

BIBLIOGRAFÍA

Benítez Sánchez, Juan. 2011. Un poema de Victorina Sáenz de Tejada. *Renacimiento. Boletín de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera*, 2, 19-26.

Caballé, Ana (ed.). 2004. *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo.* Barcelona: Lumen.

C[anales], A[lfonso]. 1958. Poetas malagueños antiguos: Victorina Sáenz de Tejada (siglo XIX). *Caracola*, 66, abril, s. p.

Carrera Sanabria, Manuel. 1945ab. Sor María de los Ángeles, religiosa del convento del Espíritu Santo, de Sevilla, en el siglo Victorina Sáenz de Tejada. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 13: 177-213 (a) y 14: 287-317 (b).

Cascales y Muñoz, José. 1896. *Sevilla intelectual, sus escritores y artistas contemporáneos. Setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses, y un apéndice con estudios bibliográficos y críticos acerca de las obras de algunos más que no han sido biografiados*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

Correa Ramón, Amelina. 2002. *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. Granada: Universidad/ Diputación.

Correa Ramón, Amelina. 2022. «Escondidas con Cristo en Dios». Cinco siglos de literatura espiritual en Granada con voz de mujer. *«Las venas de los lirios». De místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada (ss. XVI-XX)*, ed. por Amelina Correa Ramón, 11-111. Londres: Splash.

Dabrowska, Monika (13 de febrero de 2022). Lecturas mediadas por la tecnología. *La Rioja*. https:// www.larioja.com/opinion/lecturas-mediadas-tecnologia-20220213174811-nt.html

Gies, David T. 2004. The theatre in Spain 1850-1900. *The Cambridge History of Spanish Literature*, coord. por David T. Gies, 436-447. Cambridge: Cambridge University Press.

Hormigón, Juan Antonio (Coord.). 1996. Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994), Vol. I: Siglos XVI-XIX. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Isabel Sánchez, José Luis. S. f. José Sáenz de Tejada y Moreno. *Diccionario biográfico electrónico*. Real Academia de la Historia. http://dbe.rah.es/ (consulta de 13 de abril de 2024).

Kirkpatrick, Susan (Ed., introducción y notas). 1992. *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer.

Kirkpatrick, Susan. 1998. La tradición femenina de poesía romántica. *Breve historia feminista de la literatura escrita por mujer desde el siglo XIX hasta la actualidad*, coord. por M. Díaz Diocaretz e I. M. Zavala, 39-74. Barcelona: Anthropos.

Ossorio y Bernard, Manuel. 1980. Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX. *La España Moderna. Revista iberoamericana,* 2 (17), 183-202.

Palenque Sánchez, Marta y Román Gutiérrez, Isabel. 2005. Los límites de la escritura femenina: vida y obra literaria de Antonia Díaz de Lamarque. *Lectora, heroína, autora (La mujer en la Literatura Española del siglo XIX): Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coord. por Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, 277-291. Barcelona: PPU.

Pongilioni, Arístides y de Paula Hidalgo, Francisco. 1863. *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias de Andalucía en 1862*. Cádiz: Eduardo Cautier Editor.

Quirós de los Ríos, Juan. 1888. *Cartas de Luis de Godoy y de otros varios personajes / coleccionadas por el Bachiller Juan de Singilia [Doctor Don Juan Quirós de los Ríos]... Siguen varios papeles relativos a cosas y a personas de Antequera y otras partes.* Ms. BCRMRM/69, Archivo Francisco Rodríguez Marín, Fondo «Quirós de los Ríos».

Sáenz de Tejada, Victorina. 1865. *Poesías*, Granada: Imprenta de Otero y Compañía.

Santiago Vela, Gregorio de. 1913. Ángeles (Sor María de los). *Ensayo de una biblioteca ibero-americana de la Orden de San Agustín*, I, 134-139. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

Simón Palmer, María del Carmen. 1991. *Escritoras españolas del siglo XIX*. Madrid: Castalia.

Simón Palmer, María del Carmen. 1989. La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Sebastián Neumesiter, 91-100. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Simón Palmer, María del Carmen. 2008. Vivir de la literatura. Los inicios de la escritora profesional. *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX (Congreso Internacional celebrado en Madrid el 11 y 12 de diciembre de 2006)*, coord. por Pura Fernández Rodríguez y Marie Linda Ortega Kuntscher, 389-408. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Soler Artega, María Jesús. 2013. Poesía religiosa en Carolina Coronado. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 13, 127-145.

Sotomayor Sáez, María Victoria. 2013. Carolina de Soto y Corro: mujer y prensa especializada. *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*, coord. por Ivana Rota y María del Carmen Servén Díez, 318-348. Sevilla: Renacimiento.

MARÍA ZAMBRANO, LA ESENCIA DE LA POESÍA Y LA CREACIÓN LITERARIA (CONCEPTOS Y CLAVES EN LA SENDA CERVANTINA)

ENRIQUE BAENA PEÑA

1. PRELIMINAR

La presente contribución aborda cómo María Zambrano reclama para la poesía el conocimiento de su senda histórica, que es temporalidad en el seno de la propia creación literaria, forjando a la vez una poética de compromiso y avances a la hora de desvelar de qué manera esa invención estética concierne a una subjetividad confinada en lo temporal que desvela su intenso deseo de liberación. Y así, la pensadora, a través del valor creativo, declaró fórmulas de ese confinamiento hasta afirmar que, en la lucidez de la poesía, en lo más nuclear, radica la filosofía; y el yo, liberándose, es su emisario, a veces personal y a veces desconocido, a veces sagrado, y desde el orbe de los remotos griegos una categoría del subconsciente y del espíritu creador descubriéndose en el discurrir de las culturas a su paso por el tiempo. Con esta perspectiva, y en la estela cervantina y del *Quijote*, se tratará el modo en que ese espíritu creador, cuyo paisaje y transmisión también trataremos en poetas destacados, construye sus huellas en una contemporaneidad novedosa que revierte en la misma historicidad de las visiones literarias y en ello *El Quijote*, como condición «sine qua non» de la riqueza del «continuum» que debemos a la palabra creadora.

2. UNA CONCEPCIÓN POÉTICA

La poesía, sea oral o escrita, es lenguaje. Mallarmé lo recordaba: está hecha solo de palabras. Los componentes son unidades fonéticas arbitrarías pre y sobre determinadas por un uso consensuado, por significados y connotaciones frecuentes. Los temas principales favorecen conforme con esta ley al *ricorso* remontar corriente arriba invocado por Vico, Joyce o María Zambrano (Eguizábal 1999: 147, 55). La originalidad significa realmente así, una vuelta a los

orígenes. Para María Zambrano la principal congruencia en el arte del lenguaje reside en el hallazgo de los lugares decisivos de la poesía, allí donde se encuentra la filosofía[1].

Y en ese punto el concepto de creación se une más directamente a persona, pero también a personaje y yo poético. Los textos sobre los poetas clásicos, modernos, contemporáneos, es decir, desde San Juan de la Cruz, a Antonio Machado, Federico García Lorca, José Ángel Valente o Antonio Colinas, nos persuaden de la sustancia vital la poesía, o sea de su peso existencial (Zambrano 2000: 19-23). Y ello, en primer término, pasa por un enigma cognitivo, una metafísica de la presencia, que otro de los grandes exiliados, Eduardo Nicol, determinaba como el ser del hombre a través de su estar y su cambio (González Valenzuela 1998: 61). Zambrano converge en ello: el hombre es el ser de la expresión; su forma esencial está en su propia presencia, incluida la obra, que no es sino pura expresividad. La presencia de Emilio Prados o de Miguel Hernández la sentía, la escribía, la pensadora María, como esencial. Presencia completa, entera, pura, en Prados («como la de un ciego») que obstaculizaba incluso las categorías analíticas. Presencia de Hernández que no es recuerdo sino hecho viviente y verdadero del poeta, antecediendo las huellas de un compromiso fulgurante al sacrificio, casi una inmolación. Metafísica y expresividad se nutren, pues, de la presencia.

El poeta está entero en su rostro, en todas sus acciones, en todas sus creaciones. Esa unidad, o mejor esa búsqueda de la unificación, solo se encuentra a través de las claves expresivas: la dialogía del logos que incorpora la intersubjetividad, la síntesis primordial —que es donde radica lo poético— entre los opuestos: lo absoluto-relativo, lo uno-múltiple, lo permanente-cambiante, la mismidad-alteridad. Una confrontación, un afán. Incluso el hombre de Ítaca, Odiseo, tomó primero forma en la voz del rapsoda: su sustancia natural fue el aire vibrante y el oído humano. Y esa vida sobrepasa la nuestra cruelmente. Lo hace en el tiempo. Nuestra existencia es breve y tiene fin. La persona engendrada por el poeta persiste durante siglos o milenios. Ninguna temporalidad ensombrece los salmos —o la cólera de Moisés—, el porte lírico de Don Quijote, la libertad de San Juan o el *Da-Sein* de Unamuno…

María Zambrano recala en la libertad y los poetas desde el anuncio trágico del exilio y, más tarde, en la mirada nómada y transterrada en cuya experiencia la realidad más y más se hacía múltiple (Blanco 2009: 75-82). María Zambrano, la pensadora, captó indeleblemente esta complejidad, que alcanza lo universal para poder absorber lo concreto, en su ensayo sobre San Juan de la Cruz; un texto muy significativo a este propósito que comenzó a escribir en Barcelona cuando ya el exilio era el destino anunciado para su biografía y las claves intelectuales. Escribe Zambrano:

[1] Se desarrollan aspectos tratados en: Baena, Enrique. 2015. Canon y crítica contemporánea: el círculo de Litoral y María Zambrano. *Filosofías del Sur*, 371-388. Granada: Fundación Ignacio Larramendi.

> San Juan de la Cruz sale de la vida de España, de la de Castilla, y casi cuesta trabajo reconocerlo por su transparente universalidad. Hay que atravesar la transparencia de esa universalidad para llegar a la raíz misma de donde saliera; hay que recorrer el mismo camino que en su trascender de todo ("toda ciencia trascendente") recorriera, para tocar la necesidad que queda bajo su alto vuelo, la necesidad de su libertad, la sustancia donde prendiera esta llama que después parece haberla consumido enteramente. Y así nos encontramos ante dos sucesos: el vuelo, el trascender de una criatura mediante la mística y la poesía, y el que esta misma criatura, esta misma mística y esta misma poesía nos sirvan de clave, de señal inequívoca de la sustancia que lo engendrara, de la vida que lo forzó a tan alto vuelo (Zambrano 1986: 186).

Lo que estaba en juego, en este momento fuera de España, era también el problema de la tolerancia ante lo intolerable. Es evidente que, en la respuesta de los exiliados, ninguno de los dos términos excluye la necesidad de descartar al otro. Ocurre, en efecto, una identidad nacional, pero al tiempo existe la identidad cultural. Para ser conducido a lo universal, imagen de lo múltiple y uno de los mitos más constantes en el exilio, no sirve el fenómeno identitario con lo propio salvo que se dé el deseo de sumergirse tanto como sea posible en el sustrato cultural que a uno le identifica. Son las expectativas de María Zambrano cuando alude a la libertad sanjuanista, engendrada desde la propia vida que lo forzó a la búsqueda; una metáfora igualmente del exiliado, según la cual parece disiparse la misma existencia en aras de las formas creadoras, del texto que es identidad supracultural: «La existencia de San Juan es un no existir; su ser es al fin haber logrado no-ser» (*Ibid.* 187).

San Juan, Cervantes…: el exiliado comprende cómo la audiencia universal no estriba en el cosmopolitismo superficial sino en aquellos autores que más profundamente se han fijado en su propia cultura. ¿Quién más español que Cervantes y más de nuestras raíces que San Juan? No existe incompatibilidad, pues, entre la identidad cultural y la universalidad, todo lo contrario. En cambio, sí hay discordancia entre la identidad cívica y la idiosincrasia de la pertenencia cultural. Es lo que María Zambrano sugiere en el «marcharse» de San Juan, logrado por la doble vía de la mística, del Carmelo, y de la poesía:

> Lo que ha conseguido en toda su pureza la mística de San Juan es algo negativo: eliminar, borrar, separar. Ascetismo es renuncia. Pero bien pronto sentimos que algo cruel sucede bajo la transparencia de su prosa purísima, algo que denota mayor actividad y que recuerda por analogía un proceso: el alma se ha devorado a sí misma, transformándose en alguna otra cosa (*Ibid*.).

El correlato con que interpretamos las palabras de María Zambrano remite insistentemente a la metamorfosis que sufre el peregrino ahora exiliado; la soledad del místico es su misma soledad; la necesidad de escapar de ella, atravesándola, como una crisálida, su encierro, su alma —siguiendo a Zambrano—, concierne igualmente al exiliado; la transcendencia que se encuen-

tra en todo, habla a la vez del místico y del transterrado; no es posible la comunicación cotidiana con los seres y las cosas; se ha producido la reclusión de la mirada, lo que impele a buscar la salida. Parecería que no existiera o que solo fuera la finitud; sin embargo, hay un más allá de la inmediatez, o en igual sentido, una penetración a la realidad más oculta de las cosas. Por eso el escenario fuera de la soledad nunca está vació ni para el místico ni para el exiliado: la creación poética, el pensamiento creador, desvelarán el encuentro puro del sujeto con la presencia plena de la realidad. Así aflora la deseada lucidez, es decir, la línea clara de una visión singular que muestra las sustantividades como poesía, e igualmente, lo lírico en el mundo fenomenológico.

Este camino que conduce a la poesía, que nace de la admiración, que no persigue el poder ni el afán de dominio, remite a la unidad, que es el sueño del filósofo, aunque solo ocurra en lo poético. La poesía se hace así en aquellas circunstancias un todo. Sin embargo, esa totalización no es abstracta, no es ninguna esencia esencial y ucrónica, no está fuera del tiempo, tampoco es un universal, o sea, no es lo indiferente o lo equivalente. En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Heidegger se manifiesta en estos términos, y García Bacca, que lo edita, traduce y comenta, subraya la historicidad al entender que la poesía como esencia está enraizada, no se realiza en todos por igual, hay nombres propios, aunque sean casos ejemplares y discontinuos, privilegiados y sueltos; filósofos y poetas, esencias, pero históricas, chispazos: Platón, Aristóteles… Heidegger; Esquilo, Sófocles… Hölderlin… A. Machado… No obstante, la poesía es anterior a la filosofía primera; García Bacca así lo entiende haciendo manifiesto del mito de lo poético:

> La llamada *Metafísica* surge en un *Poema*: el de Parménides. Que no es un poema didáctico, cual la *Ars poética* de Horacio, monstruoso por la intención misma de unir arte o técnica con poética… Porque no es coincidencia, sino natural necesidad, el que la primera obra de *Metafísica*, madre de todas las demás hasta el presente, haya sido obra de un poeta: Parménides; y escrita, cantada, en verso hexámetro. Y fue el poeta-filósofo Parménides quien dio nombres fundadores y fundamentales al Ser, y quien invento las palabras *Ser, Pensar, Identidad… Dichtung ist das stiftende Nennem des Seins* (Heidegger). Poetizar es nombrar una palabra para el oficio de hablar del Ser… Por de pronto Parménides, hace ya sus buenos 2.500 años, dio cima a la faena inversa: levantar a estado poético la palabra fundamental de la metafísica: la de Ser (García Bacca 1991a: 47-48).

Pero lo heideggeriano reside más bien en el precio que exige el imaginario a cambio de la prodigalidad de sus dones. ¿Cuánto de Antonio Machado o de Unamuno se enriquece y a la vez los despoja? La construcción de lo irreal se venga metafísica y psicológicamente de las pretensiones cotidianas de la realidad, pero también lo real ejerce su magra influencia sobre la poesía. Ese es el sentido de la doctrina de Heidegger que María Zambrano encuentra en sus precedencias españolas: «*Es una tarde cenicienta y mustia, destartalada, como el alma mía; y es esta*

vieja angustia que habita mi usual hipocondría…», en Machado. O la angustia ante la muerte unamuniana y su radar ético del consuelo de rebeldía (Gómez Blesa 2003: 17-23).

Y, no obstante, sabemos con Schopenhauer que nuestro mundo es representación (Vorstellung). O, en otros términos, nuestras incertidumbres respecto a la realidad son las mismas que la pronunciación en los primerísimos intentos de sistematizar el pensamiento. La ironía de Jenófanes de que si las vacas tuvieran religión sus dioses tendrían pezuñas permanece sin refutar.

María Zambrano es heredera de una ruptura: no podemos volver a la inocencia epistemológica de los constructos epistemológicos y cartesianos sobre la certeza, basados en la confianza y comprensibilidad de las relaciones entre el intelecto humano y el cosmos. Después de Rousseau, Nietzsche, Freud o Jung, nuestro sentimiento de interiorización resulta irresistible como visión y experiencia de lo seminal, lo irracional o lo imaginario.

En esta senda, respecto a los poetas, María Zambrano hizo sus propuestas avanzadas. Desde el Idealismo alemán hasta Husserl, con modelos en el fondo platónicos, los filósofos sostenían la abolición de la total separación ingenua entre sujeto y objeto, entre los procesos del yo perceptivo y el mundo exterior. Una tesis abstracta que Zambrano pone en duda añadiendo la toma de conciencia de estados intermedios. Los sueños, alucinaciones, delirio y fantasía limitan una zona fronteriza, donde habita la poesía, vasta y en penumbra, pero buscando la luz entre el yo y el objeto (Ortega Muñoz 1999: 84). Y en ese ámbito sitúa la poesía de Federico García Lorca: en lo onírico, de principio a fin en la obra, más allá de la castidad del Modernismo.

Desde el sueño, potencia del alma, Zambrano ve a Lorca rescatando su latir recóndito, inmerso en la formidable causa del cosmos, lo que significa que, desde las raíces y la inmediatez, recorre los lugares privilegiados de la poesía, aquellos que afectan a esa dimensión cósmica de lo humano (Zambrano 2015: 381-388). Sensualidad terrestre y pulsión del universo que un *Poeta en Nueva York* se ofrece a la vista y el pensamiento, sin poder ser descifrado completamente, es decir, formando parte de un *yo en viaje* que es el recorrido del sueño creador.

Poesía y onirismo, «infancia y muerte», zonas de penumbra que buscan en los textos la aparición de la identidad, una mediación entre las fuentes del yo y la interpretación del mundo exterior (Abellán 2006: 71). Y así, en la gran aportación de Zambrano como *razón poética*, desde Homero a Lezama Lima y Octavio Paz, su palabra óntica se descubre también cercana a los sueños culturales, como el de Descartes o Jung, en sintonía con los sueños artísticos y literarios o los mismos sueños religiosos de origen bíblico. Es decir, su pensamiento, y en ello su visión de la voz de los poetas, nace en un tiempo dominado por el psicoanálisis individual de Freud y el subconsciente colectivo junguiano. Y así el conocimiento del hombre se desarrolla entonces bajo el signo del estudio de los sueños de tal forma que sus elementos meta-artísticos empiezan a fraguarse gracias a los trabajos de Bachelard. Y al tiempo se recuperan los pensadores cristianos que se preocuparon por los sueños. Tertuliano, Alcuino, Sto. Tomás, Salisbury. También de las fuentes helenísticas y

latinas se dieron a conocer los relatos oníricos de Heródoto, Plutarco, Cicerón, así como los tratados sobre los sueños de Hipócrates, Aristóteles, Artemidoro de Éfeso, etc.

María Zambrano se integra en esta extraordinaria empresa de comienzos del XX para explorar la noche del hombre. No fue una peripecia cultural sin más, sino un gran esfuerzo que recorrió el primer tercio del siglo pasado para desvelar las innumerables claves de los sueños, en contacto también con los grandes tratados indios y árabes y la copiosa literatura china. Occidente descubrirá sus tinieblas. Nacía igualmente de ello el surrealismo al que Zambrano presta, en consecuencia, su atención a través del máximo exponente en España y que fue el citado *Poeta en Nueva York*. Escribía sobre ello: «La poesía y el sueño creador se identifican como lugares donde el sentido se manifiesta, el arte y el después no rigen enteramente. Lo que cuenta como aquí, es el centro, la "oscura raíz del grito o del llanto"». El mismo centro que encuentra María Zambrano en la poesía de Emilio Prados, una nuclearidad en la que el tiempo se abre hacia adentro (Zambrano 2003: 532-533). Se trata del poemario *Circuncisión del sueño* donde la pensadora destaca los versos que le dan sentido: «En lo infinito –escribe Prados–/ el tiempo vive su paloma abierta/ el corazón sin nombre de su olvido».

Pero el nuevo motivo que introduce con Prados sobre los poetas recala en el tiempo. Porque la creación de Prados no discurre mirando el tiempo sucesivo o el tiempo humano y vivido. La verdadera dimensión no consiste en recorrer el tiempo sino en quedarte en él, evitando la disociación entre el hombre y el ser, a riesgo de quedar sumergido en la totalidad.

Ve Zambrano, pues, en el poeta malagueño un programa de poesía absoluta (Romero 2005: 232), por eso, la autenticidad de lo poético, lo absoluto, se declara únicamente en los confines de sí mismo, como si la verdadera poesía manifestara una afirmación al límite de sí misma, una auto-vocación que solo se revela al ser cuando se acepta la presencia del final y la extinción. El poema así, se reclama desde su ya-no a su todavía, y el poeta queda en plena soledad, dirigiéndose a una cita indefinida a la que nunca acudirá. La elucidación de ello no es sino descifrar que se trata de un segundo nacimiento. Es el centro que revela el ser como algo que nace porque el morir, el ir muriendo da comienzo, subraya expresivamente Zambrano. De ahí que la principal tarea del poeta sea luchar contra las coacciones de la finitud. Y ese encuentro puede hallarse en la frontera del vacío, de manera que el arriesgado privilegio del poeta verdadero, que es una especie de agente secreto de la percepción, consiste precisamente en hacer de ese cruce de fronteras, a la vez doméstico y luminoso, una instigación a la plenitud, que conforma asimismo el comienzo del acabamiento. De esta forma, la íntima relación de la poesía y la finitud refiere una cuestión central para María Zambrano, entendiendo en ello la individualización del acto estético y metafísico unido a la soledad de la propia extinción personal. Se trata en ambos casos de un aislamiento ontológico, de la soledad, de la *solitudo* latina que es su origen y que implica un exilio en la tierra baldía del yo, un apartarse de otras presencias humanas comparable al de un anacoreta. También

connota la noche del alma que es mística, metafísica y poética, y a partir de ella el nacimiento de la obra produce luz o una oscuridad más densa si cabe (Zambrano 2014: XLIV-ss.).

José Ángel Valente es expresión no solo de la herida solitaria del lírico sino también, para Zambrano, de «la luz remota y los estallidos nocturnos». Para el Góngora de *Las soledades* éstas no eran sino confusión. Lo saturniano, desde la antigüedad clásica, afecta a la faceta nocturna de la soledad, donde, como escribía Milton, pestañea en alguna acera solitaria y tenue la lámpara del filósofo o del poeta.

María Zambrano invoca la palabra de la verdad de ese camino que la convierte en «breve son», en la poesía del silencio cultivada por Valente, aunque también en una especie de amenaza que no conjura su vértigo. Y también el ímpetu constante hacia la pureza, hacia la liberación de las ataduras de lo ya existente que compromete lo poético.

La filosofía y la literatura, la metafísica y la poesía, no se buscan más que a sí mismas. Una aspiración por otra parte, que define el platonismo y su herencia teológico-filosófica en Occidente, imponiéndonos un siempre desconcertante contrato con lo sagrado y lo transcendente (Pino 2005: 199-ss.). Y, sin embargo, ya para terminar, María Zambrano que es partícipe de todo ello, entiende igualmente que el lenguaje no permite lo inmaculado. El menos contaminado de los textos líricos o la más abstracta y metageométrica de las proposiciones de Spinoza no podrían romper con las impurezas de lo vulgar. Por eso, frente a esa retención del lenguaje, entiende Zambrano de la filosofía, que lo que realmente importa en los poetas —la prosa puede dar la espalda al *urbi et orbi*— es el vigor de la energía desatada para liberarse de la referencia impuesta, prestada, gastada (Zambrano 2011: 139-ss.). Es el esfuerzo, en suma, por traspasar lo indecible, por atravesar con riesgo extremo el círculo de fuego, como hace elocuentemente el mudo Peregrino del Paraíso.

3. EN LA ESTELA DE CERVANTES Y *EL QUIJOTE*

En la senda de Unamuno que ve en *Vida de Don Quijote y Sancho* cómo el pensamiento español se entreteje en sus creaciones literarias, María Zambrano se detiene en la Literatura Española como germen de filosofía; y la exégesis del *Quijote* se convierte en piedra angular, aunque salvo Galdós *in extenso*, esta dirección, que es también crítica literaria, se desplazará sobre todo hacia los autores del siglo XX (Ramírez 2004). Si a Unamuno le dedica tempranamente su texto crítico sobre *El Otro*, de 1933[2], van a ser las premisas que ahí fije de humanismo renovado —en diálogo contrapuesto *con La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset (1925), aunque extrayendo sus filtros de modernidad—, de enraizamiento para buscar la universalidad, sin des-

[2] «El Otro de Unamuno» fue inicialmente publicado en *Hoja Literaria*, nº 2, febrero de 1933, y reeditado en la revista *Condados de Niebla*, nº 6, 1988.

cartar lo biográfico y su mixtura con la obra, o de distanciamiento en relación a la hipertrofia del *rigorismo* académico, las que constituirán no solo la forma ensayística sino el tono a partir del cual se adentra en la diseminación del pensamiento por la novela y la poesía españolas. Y en esta perspectiva, el destino trágico, o el sufrimiento o la pobreza de Cervantes, desvelan cauces principales de su aproximación al *Quijote*, a sus ciframientos, que abordan asimismo la intuición del lado oblicuo de la autoría, del otro Cervantes, del fondo espiritual que emerge en la lectura o en la crítica solo bajo el prisma de la *empatía* (*vid.* García Berrio 2003).

El mito, la conciencia de lo español y su aportación a los símbolos y universales, ligados indisolublemente en el canon occidental al problema de la ambigüedad —lo que exige una concreción liberadora—, encarnan en la respuesta crítica de María Zambrano núcleos esenciales de reflexión sobre el *Quijote*, en la extensa estela de juicios, estudios y recreaciones —hilo conductor de la literatura y cultura españolas en el siglo XX, incluido el exilio— que a partir del tercer centenario, en 1905 y 1915, se desencadena entre nuestros intelectuales. Además de iniciarse la revitalización del pensamiento en España a través de una relectura filosófica de la literatura que Unamuno cifraba en las formas líricas populares, en Cervantes, en la mística o en Calderón; también aquella efeméride dio lugar a una invitación: enseñar el paisaje y los espacios a quienes los habían vivido en la ficción. Esto es lo que hace Azorín cuando publica *La ruta del Quijote* en 1905, y décadas más tarde, en 1947 —el mismo año que Zambrano publica sus dos primeros ensayos sobre Cervantes—, continuará Pedro Salinas en *Don Quijote y la novela* (Salinas 1983: 66-70) poniendo el énfasis en la poética que recala en los lugares geográficos concretos; una aproximación, de lo real a lo universal, que incide asimismo quizás en el debate más complejo que viene con Cervantes al tiempo contemporáneo, el tema del España y lo español. María Zambrano, en otra perspectiva respecto a Salinas, pero compartiendo ese *topos* de la localización —lo que tiene alta significación simbólica al ser formulado por ambos en el exilio— también subrayará cómo pertenece al *Quijote* y a la mejor literatura española la invención estética, de ahondar en las raíces para alcanzar la universalidad. Esfera crítica que en la actualidad, ha sido tratada teórica y analíticamente en sus categorías fundamentales de espacio y tiempo por Antonio García Berrio (2005: 83-113).

Así pues, desde una consideración de lo clásico, en su sentido de permanencia estética de un estado de conciencia, y de lo sublime, dialogando con la voluntad pura kantiana para interpretar el personaje, María Zambrano, en el intersticio que media entre la visión de Unamuno, desde «Quijotismo» (1996: 1191-1193), de 1895, a *Vida de don Quijote y Sancho*, de 1904 (1996: 49-256), o «El naufragio de don Quijote», de 1919 (1996: 1232-1234); y las tesis de Ortega en *Meditaciones del Quijote*, de 1914 (1984)[3], plantean el problema de la libertad, que es enigma, naciendo del conflicto con la enajenación y hechizo del mundo de don Quijote, y ambigüedad,

[3] *La deshumanización del arte,* antes citada, se reeditó en 1983 como *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial.

ante el heroico esfuerzo de liberar impartiendo justicia cuando —y he ahí la máxima ironía cervantina para Zambrano— la mayor necesidad de liberación la tiene el propio personaje. Y ese destino de la realidad de la ficción le sirve a la pensadora para trazar un hipertexto en el que las obras de Unamuno y Ortega no son sino sendas formas de encontrar el modo para que don Quijote sea liberado. El primero lo convierte en personaje trágico, ganado por la fe y la piedad, frente a Sancho, cuya incredulidad le impide abrigar la esperanza. Ortega antes que detenerse en el personaje lo hace en la totalidad de la historia, en el libro —tan monumento en palabras como El Escorial— y en la figura del autor, desvelando gracias a la depuración del pensamiento, al método de la Razón histórica que empezaba a plantear, el porqué de un destino colectivo proyectado por Cervantes y enclaustrado tanto en su ser de ficción como en el orbe que le rodea.

Y no obstante, cuando Zambrano años después empieza a recoger la antorcha de Cervantes a través de ese doble magisterio, lo hace ya en circunstancias históricamente dramáticas en España. De 1937 data su ensayo *La reforma del entendimiento español*[4] donde claramente, situada en esa tesitura de convulsión, se detiene en la perspectiva que trazamos al margen sobre Cervantes: el dolor, la pobreza, el destino trágico; lo que extiende a su simbolización del fracaso español. Y con este punto de vista, el *Quijote* será para esta pensadora, la imagen de una herida, la que atañe a esa búsqueda angustiosa en un conflicto permanente, sostenido por la pasión de libertad. Por eso, y por el propio tiempo en que lo dice, Zambrano está cerca y lejos de Unamuno. Próxima, compartiendo con el autor de *La agonía del Cristianismo* la trascendencia de la guía filosófica que entraña el irracionalismo de don Quijote, inmerso en un conocimiento de lo real que supera toda abstracción de ideas. Alejada, al comprobar cómo Unamuno metamorfosea al personaje novelesco en un *actante* de tragedia, transgrediendo así su naturaleza literaria, depositada en el género que lo vio nacer; es decir, vulnerando su continuidad a través de las épocas, su existencia estética en la polisemia del texto narrativo, para fijarlo en un modo de eternización, de ucronía finalista, no exenta por tanto de claves cristianas, que lo despoja de la finitud hasta convertir su pasión trágica —por la libertad— en una forma de revelación (para un planteamiento teórico, en el sentido propuesto de las convergencias y divergencias entre Zambrano y Unamuno, *vid*. Gómez Blesa 2004).

En la intertextualidad dialogada de Zambrano a partir de Unamuno y Ortega y Gasset con su propia obra en lo relativo a Cervantes, si las coincidencias con este último surgen cuando en las *Meditaciones del Quijote* el filósofo desarrolla los argumentos acerca de la representatividad cervantina como cenit de la idiosincrasia española en el contexto del mundo mediterráneo, en contraposición al culmen que se otorga a Goethe en la cultura alemana; las divergencias se presentan cuando la poesía —en el sentido aristotélico para Zambrano— que se contiene en el

[4] Publicado en *Hora de España*, nº 9, septiembre de 1937, pp. 68-74; reproducido en *Los intelectuales en el drama de España*, y después recogido, entre otras ediciones, en: María Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 87-104.

Quijote es enfrentada a una forma de análisis que diluye su perfil mítico, haciéndolo inteligible; un proceder por parte de Ortega que, sin desdeñar su condición novelesca, relega la literatura ante la interpretación de la razón histórica; o también, la exposición de un parámetro superior, el filosófico, ante el que Zambrano se distancia —en sus tesis sobre la Razón poética— (*cfr.* Maillard 2004; Revilla 2004) al entender el déficit de su mirada frente a la construcción del mito en el devenir colectivo, como imagen, de componentes sagrados, que trasciende el tiempo y simboliza el gran esfuerzo y padecer de lo humano.

4. CONCLUSIÓN

Intuición y sueño, ficción y verdad o tiempo e introspección, reflejan la gestación de don Quijote, integrado en la esfera de lo mítico, es decir, constituyéndose en símbolo asumido de la conciencia española, formando parte a la vez de la historia universal, la que María Zambrano considera la verdadera; y que en la poética narrativa de Cervantes surge de un espejo en la ficción, una especie de metaficción, con el que se logra la percepción de lo sublime; hecho que, además, afecta a la tensión necesaria del mito con la imagen de realidad para alcanzar su valor de proyecto y encarnación íntima y colectiva. Se trata, en un ejemplo, de lo que García Bacca, en sus ejercicios literario-filosóficos sobre *El Quijote y don Quijote de la Mancha*, denominó una *alucinación de conciencia máxima*, una *gran conversión*, que simbólicamente se da en oposición a la reforma, y que ocurre cuando viene para don Quijote «el primer día que de todo en todo *conoció* y *creyó* ser caballero andante *verdadero*, y no fantástico» (II, 31) (García Bacca 1991b: 197-198). A partir de esta transformación importa ya escribir en letras mayúsculas sus aventuras, su propio nombre: desde el «Yo sé quien soy», recién armado caballero en la Venta, hasta el «…a todas las hazañas se aventajarán las mías» y la expresión del «puedo ser» (I, 5); llega don Quijote a la conciencia potenciada del *conocerse* y *creerse*, es decir, saberse, una vez también que es tratado «según mandato del duque» (II, 31) como caballero andante. Y en este punto adviene la intimidad, la dignidad del silencio del ser sintiendo, refrendado a su vez por las voces que de ese modo lo confirman. María Zambrano, por último, en una visión paralela a García Bacca, manteniendo el equilibrio entre pensamiento y creación, entre el pensar creativo y el crear filosófico con que se definieron las mitologías culturales en el exilio, extrae de la poética la consideración mítica y heroica del personaje, y de la filosofía el desciframiento de la esperanza, en la lucha simbólica, en el *agón*, de que es portador por la pasión de libertad.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, José Luis. 2006. *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*. Barcelona: Anthropos.

Blanco, Rogelio. 2009. *María Zambrano: la dama peregrina*. Córdoba: Berenice.

Eguizábal, José Ignacio. 1999. *La huida de la Perséfone: María Zambrano y el conflicto de la temporalidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

García Bacca, Juan David. 1991a. Comentario primero. Poesía y metafísica. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, ed. por Martin Heidegger (Trad. García Bacca). Barcelona: Anthropos.

García Bacca, Juan David. 1991b. *Sobre el "Quijote" y Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Anthropos.

García Berrio, Antonio. 2003. *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines*. Valencia: Generalitat Valenciana (col. Ekfrasis).

García Berrio, Antonio. 2005. Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del Quijote. *Revista de Occidente*, 284: 83-113.

Gómez Blesa, Mercedes. 2003. Unamuno-Zambrano: un pensamiento poético. Prólogo a *M. Zambrano*, *Unamuno*. Barcelona: Debate.

Gómez Blesa, Mercedes. 2004. Ortega, Unamuno, Zambrano: la relación entre razón y vida. *Actas III Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, 164-171. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano.

González Valenzuela, Juliana. 1998. El ser que habla del ser (Metafísica y ética en Eduardo Nicol). *La filosofía cómo razón simbólica*, ed. por Eduardo Nicol. Barcelona: Anthropos.

Maillard, María Luisa. Razón narrativa y razón poética. *Actas III Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, 249-255. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano.

Ortega y Gasset, José. 1984. *Meditaciones del Quijote*, ed. por Julián Marías. Madrid: Cátedra.

Ramírez, Goretti. 2004. *María Zambrano, Crítica Literaria.* Madrid: Devenir.

Ortega Muñoz, Juan Fernando. 1999. *La Vuelta de Ulises*. Madrid, Endymion.

Ortega Muñoz, Juan Fernando. 2014. Los existenciarios de la condición humana. *El exilio como patria*, María Zambrano, ed. por Juan Fernando Ortega Muñoz. Barcelona: Anthropos.

Pino, Luis Miguel. 2005. *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega, las raíces grecolatinas de su filosofía*. Universidad de La Laguna.

Revilla, Carmen. De la razón vital a la razón poética: el *logos* de las cosas. *Actas III Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, 308-324. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano.

Romero de Solís, Diego. 2005. El corazón en la niebla. *Filosofía y literatura en María Zambrano*, ed. por Pedro Cerezo. Lerilla: Fund. José Manuel Lara.

Salinas, Pedro. 1983. Don Quijote y la novela. *Ensayos Completos*, ed. por Solita Salinas de Marichal, 66-70. Madrid: Taurus, 1983.

Unamuno, Miguel. 1996. *Obras completas*, ed. por Manuel García Blanco. Nueva York: Las Américas Pub.

Zambrano, María. 1986. San Juan de la Cruz (De la «noche oscura» a la más clara mística). *Senderos*. Barcelona: Anthropos. (Publicado originalmente en *Sur*, Buenos Aires, nº 63, diciembre 1939).

Zambrano, María. 2000. *Filosofía y poesía*. México: FCE.

Zambrano, María. 2003. El poeta y la muerte: Emilio Prados. *La razón en la sombra*, ed. por Jesús Moreno Sanz. Madrid: Siruela.

Zambrano, María. 2011. *Claros del bosque*. Introducción de Mercedes Gómez Blesa, 74-76. Madrid, Cátedra.

Zambrano, María. 2014. *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos.

Zambrano, María. 2015. *Obra Completa. I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

EL DEBATE POSMODERNO EN *ELLA ESCRIBÍA POSCRÍTICA* (1995), DE MARGARITA MATEO PALMER

FRANCISCO ESTÉVEZ

«Hoy todos somos cosmopolitas. Estamos [...] en todas partes,
menos en la ciudad que habitamos, para la que ya no tenemos ojos»
(Alfonso Reyes, *Cartones de Madrid*, 1917).

El año 1995 fue, sin duda, significativo para la Teoría de la Literatura en Hispanoamérica, cabría recordar la recopilación de trabajos de Fernández Retamar (1995) con el significativo título *Para una Teoría de la Literatura Hispanoamericana*. Siquiera de forma tácita, allí atendía las prevenciones y complejidades apuntadas por el maestro Cornejo Polar, quien pocos meses antes había publicado *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (1994), donde exponía las dificultades de concretar el concepto de identidad latinoamericana, tan diversa en su multiculturalidad e híbrida literatura:

> Subrayar el actual debate sobre la proliferante dispersión de nuestra literatura y de la índole ríspida de su constitución, que es hechura de desencuentro, quiebras y contradicciones, pero también de soterradas y azarosas intercomunicaciones, es consecuencia del progresivo y orgánico ejercicio del pensamiento crítico latinoamericano y de su fluida relación la literatura que le es propia (1994: 14).

Podríamos citar más trabajos de envergadura, constataríamos una misma temperatura crítica alrededor de un nudo no meramente conceptual, sino cultural y social con proyección en toda Latinoamérica[1]. En ese mismo año de 1995, de menor popularidad pero con una trascendencia de relieve aún por auscultar en nuestra contemporaneidad por la apertura de caminos narrativos que hoy día horada la escritura en español, la teórica y profesora cubana Margarita Mateo Pal-

[1] El arribo de sendas teóricas ya asentadas en otros lares, estudios culturales y estructuralismo francés (si bien, como gusta recordar Quintín Racionero, hicieron más por los cambios sociales en los Estados Unidos las manifestaciones de los Black Panters a finales de los años sesenta que el conjunto de ensayos de crítica cultural de la época) permitía una reflexión interdisciplinar desde las artes hasta la política sobre los novedosos rasgos que presentaba la cultura de la época.

mer (La Habana, 1950) sacaba a la luz una obra de naturaleza mestiza al combinar con fertilidad géneros tradicionalmente opuestos como la teoría y crítica literaria y la creación literaria en sus distintas modalidades autofictivas o bien biográficas. Dicha combinación, permitía explorar con mayor agudez límites temáticos desde la perspectiva insular con el fin de alcanzar mayor profundidad de escritura crítica y creativa y matices de valía a las diversas cuestiones de calado que enfrentaba el resbaladizo énfasis posmodernista en la realidad caribeña. Las siguientes líneas prestan atención al inclasificable ensayo *Ella escribía poscrítica* (1995), donde la cubana proponía en su título *avant la lettre* el concepto hoy en ciernes de *postcrítica*[2]. Sin abandonar el espíritu de la crítica, la obra puede leerse como una propuesta de redefinición de las fronteras de la interpretación literaria. La autora incorpora su propio contexto histórico y cultural para señalar las limitaciones del pensamiento posmoderno cuando se aplica sin tener en consideración las especificidades de los procesos sociales y políticos de América Latina, en particular de Cuba y el Caribe. De tal manera, se convierte, así, en una reflexión sobre los límites del conocimiento teórico occidental, y sobre la necesidad de contextualizar y reconfigurar las herramientas críticas para abordar las realidades latinas, destacando la tardía y problemática incorporación en los debates más amplios sobre la teoría posmoderna.

La reflexión al desafío epistemológico planteado por la condición posmoderna ofrecía así una expresión significativa desde el lado creativo en Latinoamérica al señalar sus limitaciones para abordar las realidades culturales y políticas de países fuera del ámbito europeo y estadounidense. En este sentido, el trabajo de Margarita Mateo Palmer se erige como elaborada respuesta, ya que no solo cuestiona la universalidad de las categorías posmodernas, sino que también propone una nueva forma de hacer crítica que considere las condiciones específicas de la cultura latinoamericana y caribeña. *Ella escribía poscrítica* presenta una escritura en ejercicio de madurez híbrida que desequilibra las conjeturas deconstructivas y de la diferencia a través de otras circunstancias poscoloniales más ignoradas aún, con claridad lo expresa el hilo rojo del ensayo: «Piénsese, por ejemplo, en un área como el Caribe: marginal dentro de la marginalidad, periférica en el borde mismo de la periferia o, por así decirlo, una de las últimas fronteras de un mundo subalterno» (Mateo Palmer 2005: 18). Semejante exposición, junto a otros motivos hermenéuticos, alza la obra, por encima de su invisibilidad o precisamente por ella, a la categoría de clásico fronterizo entre la investigación y la creación, necesario para revisar las categorías críticas en boga (posmodernidad, poscolonial, poscrítica), aterrizarlas en el contraste de la realidad latina, mostrándose, al cabo, eficaz en su advertencia y desvelamiento

[2] Conviene antes aclarar que la evolución del género ensayístico experimento desde los años sesenta del siglo XX un marcado signo personal hacia lo biográfico, bastaría recordar la producción de Roland Barthes, sus célebres *Fragmentos de un discurso amoroso* (1975), que permitía la inclinación total a la intimidad sin pérdida del foco crítico estrenado en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Si bien, la combinación de la reflexión teórica con un enfoque literario y creativo personal ha sido también, justo es decirlo para poner en perspectiva la cuestión, característica permanente a lo largo de la literatura en español.

de algunas resistencias y límites todavía presentes en nuestros días, aunque hayamos pasado la condición posmoderna hacia otro estadio diverso. Dicho ensayo traza una ligazón constante entre dos líneas argumentales: la primera de talante académico seguida de otra autoficcional, con el deseo de aunar en la misma hebra la complejidad del ser (vivencial, reflexivo, sensible, teórico…). Esta dual construcción de la identidad desgajada en varias voces desde las que emitir el discurso y escribir el texto —como todo autor y texto, unos sujetos, a la postre construidos por la propia autora— resulta hábil herramienta textual para indagar las inconsistencias que la interpretación del posmodernismo proyectaba en la realidad cubana.

Desde su publicación, *Ella escribía poscrítica* ha gozado de una doble y paradójica característica en su recepción ya que, a pesar de tener una difusión minoritaria, ganó dos premios prestigiosos en Cuba (Razón de ser, de la Fundación Alejo Carpentier, en 1994, y el Premio Nacional de la Crítica Literaria, en 1996). Un segundo momento de recepción, ya de mayor alcance y avalado por el prestigio anterior fue en el año de su segunda edición (2005). Como fuera, el libro siempre se ha movido en un círculo restringido a pesar de haber sido reseñado, comentado y discutido en Cuba[3]. Conviene, antes de entrar en el meollo hermenéutico, gastar siquiera unas palabras sobre la cuestión posmoderna, pues la falta de consenso en ciertos conceptos teóricos, más allá de malentendidos, favorece su inconcreción operativa o la esquina hacia la sofística. Es recordado pocas veces y valga por coterraneidad la mención al primer uso de «posmodernidad» en la acuñación forjada por el poeta salmantino Federico de Onis allá por 1934 en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932*), para aludir a una concepción poética nueva frente a la asfixiante influencia de Rubén Darío. En tal antología, se proponía la división de la poesía en español de la época entre modernismo, posmodernismo y vanguardia. De tal manera, el posmodernismo quedaba enmarcado en su nacimiento como poética que transcurría entre el 1905 y el 1914. Así las cosas el neologismo echó a rodar en España por aquella época. Si bien, tras varios usos de relativa consideración, el concepto amplía sus acepciones para referirse al pastiche arquitectónico, el *traditionalesque*, con Gaudí a la cabeza, según ha rastreado Anderson (1998: 35). Al pasar a cuestiones teóricas y filosóficas, el debate de fondo que sustentaba o aportaba el posmodernismo y que, por razones, fue postergado puede sintetizarse sin menoscabo a través de la paradójica obra de Habermas, su oposición al pensamiento neonietzscheano al que redujo la esencia posmodernista y la cerrada defensa de la modernidad como proyecto inacabado. Sin embargo, la transubstanciación por la izquierda culturalista y marxista estadounidense del pensamiento francés de los 70 a los 90 desvió a cuestiones de menor calado el concepto. En efecto, la posmodernidad no es el pensamiento estructuralista francés de una discreta selección de autores donde destacarían la antropología de Claude Lévi-Strauss, la se-

[3] De Toro apuntaba, por ejemplo, la hibridez de María Mateo como una posibilidad hacia un nuevo sistema epistemológico (2007); Dias Alves de Sousa analizó las estrategias narrativas de la autora (2023); para el contraste desde perspectiva feminista véase Nara Araujo (1999-2000) y una síntesis en perspectiva del calado de Mateo Palmer en Riccio (2004).

miología de Roland Barthes, el psicoanálisis lacaniano y las querencias científico-históricas de Michel Foucault. Si nos limitamos a esta perspectiva, el posmodernismo quedaría aguado sin remedio en unas prácticas discursivas donde podríamos incorporar el esfuerzo divulgador, con su pareja sintetización, de Gianni Vattimo (1985). La posibilidad de un debate de calado quedaba diluida también por otra cuestión mayor no despreciable y es que el posmodernismo, tal y como se enunció y entendió, no es una filosofía, sino una condición cultural, si apuramos, un estado de ánimo; Lyotard lo expresó sin ambages y conviene repetir:

> «Posmoderno» probablemente no es un buen término, pues implica la idea de «periodización» histórica y «periodizar» es una idea todavía «clásica» o «moderna». «Posmoderno» indica simplemente un estado de ánimo o mejor, de pensamiento. Podría decirse que se trata de un cambio en relación con el problema del sentido. Simplificando mucho, lo moderno es la consciencia de la falta de valor de muchas actividades. Lo que tiene de nuevo es el no saber responder al problema del sentido (Lyotard, 1992: 1).

La expansión del sufrido término posmodernidad experimentó, además, accidentados retardos con gruesas diferencias en distintos países, lo cual, sumado al crucial hecho de la imposibilidad de discusión frente a una «condición o un estado de ánimo» cuajó en un marasmo de indeterminación y superficialidad. Tal situación postergó, si no anuló, a la postre, el debate sustancial que contenía en su seno, un alargamiento de la cuestión entre analíticos y continentales, por decir con vaguedad sin mayor tiempo de disquisiciones que no vienen aquí al punto. Sin embargo, convenía la jibarizada puntualización anterior, porque el debate epistemológico sobre qué implicaba la recepción del posmodernismo en Cuba fue intenso durante los delicados años noventa que atravesó la isla. Tras la mínima pero forzosa contextualización podemos atisbar algunas de las causas por las que el ensayo *Ella escribía poscrítica* de Margarita Mateo Palmer iniciaba con una reflexión general sobre la literatura latinoamericana y el posmodernismo. Bien puede entenderse casi como *introito* de la cuestión general del ensayo que abordará desde distintas aristas, de la crítica a la creación, según avancen los capítulos y en los que el interés cae del lado epistemológico más que en un debate político o ideológico reinante en la Cuba de la época. Es la voluntad íntima de construir una voz propia con pensamiento original que tenga en consideración la realidad y el contexto de la cultura latinoamericana con centro en Cuba, o si se desea, lo que se conviene en llamar el Caribe, verdaderamente *transculturada* (Ortiz 1940 y Rama 1985). Así visto, el siguiente capítulo resulta el verdadero inicio del ensayo. Ello permite comprender mejor el desglose autorial y voz narrativa en las siguientes seis identidades: Surligneur-2, Dulce Azucena, Siemprenvela, Mitopoyética, Intertextual y Abanderada Roja. Retomando esa atomización del yo narrativo que ya había probado en sus novelas, acaso como noble ascendente influenciada siquiera la configuración narrativa de las seis voces, más una al

margen de las restantes, que conforman en monólogos alternos separados solo por la continua descripción de un paisaje costero a lo largo del día en *Las olas* (1931) de Virginia Woolf. En el caso de la autora cubana nos refleja el diálogo interno de sus distintas capas de identidad, suerte de heterónimos pessoanos que el testimonio biográfico ficcionalizado desde la autora más explícita o su reconstrucción, la creadora e intelectual, la voz de las emociones, la voz política, esa comprometida, aquella feminista, en un diálogo a seis voces consigo misma.

La reiteración, a partir de este capítulo, del título «Ella escribía poscrítica» en capítulos alternos, permite al lector comprender el salto de voces. El texto acaba con el desistimiento de continuar la escritura de «una crítica de la crítica sobre una novela» y transforma al ensayo en la metáfora textual de un vehemente grito que, como indica la cita introductoria del argentino Mempo Giardinelli, solicitaba:

> ¿Por qué no pensar entonces —propongo— que acaso la posmodernidad ser el grito de rebelión posible de este fin de milenio? ¿Y, por que no pensar, también que como todo grito, lo es a la vez de impotencia y de dolor y es pedido de auxilio, anhelo de redención?

Tal grito de rebelión es no tanto el proceso de adaptación del posmodernismo en el espacio cubano, sino, más allá, palpable representación de un problema de insuficiencia volcado en la realidad artística y teórica. La propuesta de Mateo Palmer presenta una convergencia de mayor relevancia al analizar el pensamiento difuso de la contemporaneidad en su realidad material histórica, pues «la recepción europea y norteamericana de los modelos supuestamente posmodernistas de la literatura latinoamericana que, desde luego, tiene un sentido para ese discurso crítico, resulta insuficiente, desde el punto de vista epistemológico, para la literatura latinoamericana» (1995: 14). Frente a la asfixia del nuevo paradigma crítico posmoderno el sujeto narrativo queda en este ensayo diluido, pero con capacidad de crítica y desvelamiento de las contradicciones a las que abocaba el posmodernismo sin consideración de las condiciones reales. Fijémonos en la posibilidad del verdadero asentamiento del posmodernismo, solo aceptado a regañadientes por Mateo Palmer, y siempre como adjetivo, nunca como sustantivo en el apunte de mayor trascendencia del libro de Mateo, a mi entender, donde tumbaba de un plumazo la inconsistencia de cierto entendimiento reductor del posmodernismo pero también la inercia arrolladora de la realidad, el poscolonialismo, cual Quijote, o mejor aún, cual licenciado Vidriera y su desvelamiento de las condiciones materiales de una realidad que exigía una nueva expresión artística. Tal renovación posmoderna tuvo en la contextualización cubana el pálpito doloroso de la materialidad. De tal modo, anotaba Mateo Palmer lo siguiente:

Ella escribía poscrítica

863.67 RAM Rama, Ángel: **Más allá del boom** D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
PRESTADO

John Barth: **The Literature of Repenishment**.
NO LO POSEE LA BIBLIOTECA

863.54 KAP Kaplan, Ann: **Posmodernism and its Discontent**.
SIN CARNET NO SE PUEDE CONSULTAR EL LIBRO

Evelyne Picón Garfiel e Ivan Shchulman: **Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana**. México, 1984.
NO HAY LUZ

Gianni Váttimo: **El fin de la modernidad**. Barcelona, Gedisa, 1986.
NO APARECE.

Marshal Berman: **Todo lo sólido se desvanece en el aire**.
NO EXISTE

Mempo Giardinello: "Variaciones sobre la posmodernidad (o qué es el posboom latinoamericano?)" en **Puro cuento,** n. 23, julio-agosto, 1990.
SE ROBARON LA REVISTA

El ejemplo es gráfico y rotundo al mostrar la inadecuación del paradigma posmoderno. Baste apuntar a su hincapié epistemológico, siempre importa más el cómo que el qué, cómo se fundamenta una idea más que la idea misma. Acudir a la propia experiencia más que caer en el falaz carácter sagrado de un libro, de una teorización, de una idea. Y, más allá, todo el texto aparece cruzado de transgresión y marginalidad (*marginalia* según la autora), en pos de entender cuál es la verdadera posmodernidad, si cabe el vocablo, que se producía en la América Latina, la reinterpretación o asimilación desde la propia tradición caracterizada por su rica y compleja *hibris* (de Toro 2006). La reflexión con los pies en la tierra sobre los conceptos de verdad y realidad, la ficcionalización de la crítica y el pensamiento teórico tienen en Mateo Palmer a una conspicua cómplice que matiza la corriente de pensamiento posmodernista, incluso aquella poscolonialista, al denunciar su alejamiento de algunas verdaderas circunstancias humanas por más que mostrará, si lo hiciera, una presunta *humanitas*, a la postre, inoperativa (y ya sabemos lo que decía Ortega si no las salvo a ellas, no me salvo a mí mismo). El aspecto más destacable de *Ella*

escribía poscrítica es su crítica a la asunción acrítica de los modelos teóricos posmodernos. Mateo Palmer señala que, aunque el posmodernismo ha sido entendido en gran medida como una postura crítica frente a las estructuras modernas de poder y conocimiento, su aplicación a contextos como el cubano, el caribeño, y, por extensión, el latinoamericano resulta cuando menos problemática, pues sus centros de interés tienden a ignorar las circunstancias históricas y materiales de las sociedades latinas. En este sentido, la autora señala que la recepción del posmodernismo en la literatura latinoamericana es insuficiente para comprender las complejidades del proceso cultural y político de la región. Mateo Palmer aborda el pensamiento posmoderno, con una mirada crítica que busca ir más allá de su enfoque teórico. La poscrítica que propone no es una simple reiteración de las formas tradicionales de la crítica literaria, sino una reflexión sobre la relación entre el sujeto y el texto, entre la identidad y la escritura. Al hacerlo, la autora permite que las voces marginalizadas, aquellas del Caribe o las de las mujeres escritoras, se inserten en el discurso crítico desde una perspectiva que no sea reductora ni totalizadora. El enfoque de Mateo Palmer en la poscrítica, por lo tanto, se distancia de las formas más dogmáticas de la teoría posmoderna. La poscrítica es vista no solo como una práctica de lectura, sino como un modo de escritura que renueva la relación entre la teoría y la práctica literaria, un espacio en el que la literatura misma puede ser una forma de intervención en las realidades políticas y culturales del Caribe y América Latina.

Como concepto, la posmodernidad se ha erigido en uno de los fenómenos más significativos del pensamiento contemporáneo. A lo largo de las últimas décadas del siglo XX, el término «posmodernismo» se ha utilizado para describir una vasta gama de transformaciones culturales, sociales, filosóficas y estéticas. Como es sabido, desde su primera articulación en el contexto de la arquitectura y la literatura, hasta su expansión en los campos de la filosofía, la sociología y la teoría política, el posmodernismo se ha asociado con una crisis de los grandes relatos, la fragmentación de la identidad y la desconstrucción de las estructuras autoritarias del saber y del poder. Sin embargo, a pesar de su enorme influencia, el posmodernismo ha sido objeto de críticas profundas que cuestionan sus supuestos, su aplicabilidad y sus implicaciones tanto para la cultura como para la política. *Ella escribía poscrítica* de Mateo Palmer puso de manifiesto algunas de las limitaciones y de los desafíos que implica la condición posmoderna. No resulta extraño que sea la propia izquierda quien acuse con persistencia al posmodernismo de ser un fenómeno ideológicamente despolitizador. Esta crítica se centra principalmente en la capacidad del posmodernismo para abordar las cuestiones de poder, justicia y emancipación[4]. Pero tam-

[4] Pensadores como Jürgen Habermas, en su obra *La constelación posnacional* (2000) han sostenido que el posmodernismo, al cuestionar las narrativas de progreso y emancipación que caracterizaron a la modernidad, termina por debilitar el compromiso con los proyectos políticos de transformación social. Según Habermas, la posmodernidad, al rechazar las grandes narrativas, acaba por contribuir a un relativismo que mina los principios universales sobre los que se fundamenta la lucha por los derechos humanos y la justicia social. El filósofo alemán acusa a figuras como Jean-François Lyotard de promover una visión de la historia en la que las narrativas totalizantes, como el marxismo o el liberalismo, son consideradas obsoletas y hasta peligrosas. Esta posición, de

bién y con vehemencia en la crítica epistemológica sobre la cuestión de la disolución y muerte del sujeto propuesta por el posmodernismo[5]. Habermas aducía una visión más estable y objetiva del conocimiento al argumentar que el rechazo de una verdad universal lleva a la parálisis epistemológica (2000). Por decirlo con otro teutón, Safranski: «Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?». En efecto, si todo conocimiento es relativo y condicionado por el contexto, ¿cómo pueden las sociedades desarrollar acuerdos fundamentales sobre la verdad y la moralidad? Para Habermas, este relativismo epistemológico, al cuestionar la posibilidad de una verdad objetiva, deja el campo abierto para la manipulación ideológica y la imposición de visiones del mundo dominantes. Un paso sucesivo por pura inercia nos lleva a considerar que desde la perspectiva posmoderna, al negar la existencia de una metanarrativa o verdad última, se corre el riesgo de caer en una especie de nihilismo, donde no hay criterio alguno para juzgar entre diferentes sistemas de creencias (la óptica pragmática de Richard Rorty). Y, al cabo, el desmantelamiento del «sujeto moderno», que en la teoría posmoderna se entiende como una construcción discursiva e inestable, ha sido otro blanco de las críticas. El concepto de «muerte del sujeto», desde la muerte del autor propuesta por Barthes y las líneas siguientes que desarrollaron Derrida, Foucault y Deleuze, implicaban que la identidad y el sujeto son productos de las narrativas sociales, culturales y lingüísticas. Sin embargo, Mateo Palmer desdice tal posibilidad, pues si el sujeto es simplemente el efecto de las estructuras discursivas, no hay espacio para la acción moral o la capacidad de cambiar esas estructuras. De esta manera, la teórica cubana evitaba el reduccionismo propuesto por la crítica posmoderna que niega la complejidad de la experiencia humana y la capacidad creativa de los individuos para actuar de manera ética en un mundo que les es inherente.

En suma, *Ella escribía poscrítica* de Mateo Palmer se alza como la enérgica ejemplificación creativa de la cuestionable aplicabilidad global del posmodernismo, alineándose en franca sintonía con las significativas críticas provenientes de los estudios poscoloniales y de la crítica cultural del sur global (pienso en Edward Said, Gayatri Spivak y Homi K. Bhabha). A pesar de sus pretensiones de universabilidad, el posmodernismo no toma en cuenta las realidades específicas de los países en desarrollo, en especial de los contextos poscoloniales. Según la crítica poscolonial, el posmodernismo ha sido mayormente un fenómeno desarrollado en los centros de poder intelectual, como Europa y Estados Unidos, y no se ha preocupado por las condiciones

acuerdo con Habermas, conduce a una parálisis política en la que las demandas de cambio social se ven como inalcanzables, dada la fragmentación del sentido común y el escepticismo respecto a la posibilidad de unificar las luchas sociales en una causa común. La despolitización que deriva de esta crítica se manifiesta también en el rechazo a los proyectos de emancipación que, a pesar de sus fallos, siguen siendo fundamentales para las luchas de las clases oprimidas en diversas partes del mundo como puede ser el contexto latinoamericano.

[5] El posmodernismo, especialmente en su variante filosófica, es conocido por rechazar las certezas de la modernidad. En lugar de aceptar verdades universales, se defiende la idea de que el conocimiento es siempre provisional, contextual y dependiente de las estructuras de poder que lo producen. Este enfoque ha sido defendido por autores como Michel Foucault y Jacques Derrida, quienes subrayan que el conocimiento no es un reflejo objetivo de la realidad, sino una construcción histórica que está imbricada con relaciones de poder y dominación.

materiales y sociales de los países que han sido históricamente marginados. Incluso la propia crítica poscolonial es zarandeada en el ensayo de Palmer, siempre hay un sur al sur del sur, un marginado último que no atienden o, peor aún, desprecian las preferencias de los movimientos poscoloniales. De tal modo, no resulta casual, sino sintómatico que la propuesta de «modernidad sólida y la modernidad líquida», aportado por el sociólogo Zygmunt Bauman frente al concepto gaseoso de posmodernidad, fuera apuntalado y construido a lo largo de la década de los años noventa[6] de manera paralela a la propuesta creativa de Mateo Palmer. En efecto, el posmodernismo, en su énfasis en la fragmentación, la inestabilidad y el juego de identidades, se olvida de las luchas reales de las personas que viven en contextos de pobreza, explotación y opresión. Al evitar las grandes narrativas, el posmodernismo corre el riesgo de desentenderse de las luchas por la justicia social, la igualdad y la autodeterminación. Así, el rechazo de la historia y la política en términos globales se puede interpretar como una forma de elitismo intelectual que deja fuera de la discusión a aquellos sujetos y grupos que siguen viviendo las consecuencias de la colonización, el racismo y la pobreza.

Por otro lado, no menos importante, las acusaciones desde el ámbito de la estética al posmodernismo se centraron en que sus productos culturales, particularmente en el arte y la literatura, fomentan una superficialidad y una impostura que despoja a la obra de su potencial transformador. La crítica más acuciante e influente fue la recopilación de ensayos de Fredric Jameson sobre el análisis de la cultura posmoderna (1991, 2020), donde argumentaba que la producción cultural posmoderna está marcada por la parodia, el pastiche y la recombinación de estilos sin un compromiso profundo con las ideas o los valores. En su famosa afirmación, Jameson sostenía que la posmodernidad es la «cultura del consumo», donde las experiencias estéticas se convierten en meros productos de consumo, desprovistos de la capacidad crítica que tenía el modernismo. De tal propuesta se concluía que en la posmodernidad ya no existen estilos auténticos, sino una mezcla ecléctica de formas que no buscan cuestionar el sistema de producción cultural, sino simplemente reproducirlo. Esta crítica ha sido especialmente relevante en la crítica literaria al señalar la tendencia a la estética de la superficie que sustituye la profundidad y el contenido político por un juego de imágenes y referencias. No resulta, sin embargo, que el collage de voces narrativas, géneros y temas desplegados en *Ella escribía poscrítica* de Mateo Palmer pequen de las objeciones apuntadas por Jameson, más bien al contrario, acaso se muestran como brillante excepción que confirma la regla del influyente análisis de la dimensión sociopolítica de la postmodernidad y sus nuevas formas de percepción del espacio y el tiempo ofrecido por Jameson.

[6] El cambio epistemológico en su obra alcanza su cima con la publicación de *Modernidad líquida* (2003), donde propone la sustitución del confuso concepto «pomodernismo» por uno más gráfico y acaso potente el popular concepto de la «modernidad líquida». Atrás quedaban distintos jalones: *Intimations of Postmodernity* (1992), *Ética posmoderna: Sociología y política* (1993-2004) y *La postmodernidad y sus descontentos* (1997-2001).

En resumen, *Ella escribía postcrítica* abunda en la despolitización de la crítica posmoderna hasta la acusación de relativismo epistemológico, pasando por el rechazo de su aplicación a los contextos poscoloniales y contradice la presunta tendencia hacia la superficialidad estética. Si bien, el posmodernismo ha sido una corriente de gran influencia y ha permitido cuestionar las grandes narrativas de la modernidad, la constatación del paso del tiempo y este mismo ensayo apuntan al nihilismo intelectual, despojando al pensamiento de su capacidad para transformar las realidades sociales y políticas. Tras la larga, pero fútil discusión que inauguró el constructo de posmodernidad, cuya inoperancia viene desenmascarándose de a poco, al haber tomado el rábano por las hojas. Algunos desean salvar los muebles y plantean un puente al sustituir el conflictivo término por el de transmodernidad (Rodríguez Magda; Dussel), otros, más avezados a lecturas internacionales, promulgan una suerte de metamodernidad (Josephson Storm). Ahorro el tragalá terminológico por donde chapotea nuestra imposibilidad de ciframiento, hoy igual que ayer, la imposibilidad de nombrar con acierto a esta modernidad cansina (mejor que la conocida propuesta de Patxi Lanceros, aquella de «modernidad cansada» (2006), que es, a la postre, lo que es, muy cansina, al menos en esto vaya el primer y más cerrado consenso sobre nuestra modernez más que modernidad. En suma, tal situación apela más a la agónica necesidad de situarse respecto del célebre debate entre antiguos y modernos. La frivolidad inconsistente con que se encapsulo al posmodernismo aceleraba, en definitiva, esta modernidad tardía o cansada y tuvo lúcida respuesta por parte de Mateo Palmer, quien encarnó textualmente esa voluntad de promover no solo las propias categorías de análisis, según deseo de Cornejo Polar (1994), sino, superar la fragilidad de la inteligencia y la vulnerabilidad de la literatura según el paradigma posmoderno. Y, más allá, construir todo un nuevo campo crítico-creativo en el que la crítica, vuelva a su sentido más etimológico y represente una real oportunidad de cambio, una transformación que abra un arco de posibilidades tangibles, entre las que ya se cuenta *Ella escribía poscrítica.*

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Perry. 1998. *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Intimations of Postmodernity*. Londres/Nueva York: Routledge.

Bauman, Zygmunt. 1993 (2004). *Ética posmoderna: Sociología y política*. Madrid: Siglo XXI.

Bauman, Zygmunt. 1997 (2001). *La postmodernidad y sus descontentos* Madrid: Akal.

Bauman, Zygmunt. 2003. *Modernidad Líquida*, México: Fondo de Cultura Económica.

Cornejo Polar, Antonio. 1994. *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte

De Onis, Federico. 1934. *Antología de la poesía espanola e hispanoamericana (1882-1932).* Madrid: Centro de Estudios Historicos de Madrid.

De Toro, Alfonso. 2006. Margarita Mateo. Posicionalidades y estrategias de hibridación. *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, ed. por Emilia Perassi y Susanna Regazzoni, 118-148. Sevilla: Renacimiento.

De Toro, Alfonso. 2007. Meta-autobiogrfía/Autobiografía transveral postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. *Estudios Públicos,* 107: 213-308.

Dias Alves de Sousa, Pacelli. 2023. *Ella escribía poscrítica* (despite the ruins): Margarita Mateo Palmer between criticism and fiction. *Alea* 25 (1): 237-253.

Dussel, Enrique. *Filosofías del Sur: descolonización y transmodernidad*. Ciudad de México: Akal México.

Fernández Retamar, Roberto. 1995. *Para una Teoría de la Literatura Hispanoamericana*. Yerbabuena, Santa Fé de Bogotá: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

Habermas, Jürgen. 2000. *La constelación posnacional*. Barcelona: Paidós.

Jameson Fredric. 1991 (2020). *Teoría de la posmodernidad.* Madrid: Trotta.

Josephson Storm, Jason Ānanda. 2021. *Metamodernism: The Future of Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Lanceros, Patxi. 2006. *La modernidad cansada y otras fatigas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lyotard, Jean-François. 1992. "Qué es lo Posmoderno". *Zona Erógena*, 12: 1-10.

Mateo Palmer, Margarita. 1995. *Ella escribía poscrítica*. Cuba: Casa Editora Abril (2.ª edición, 2005. Cuba: Letras Cubanas).

Nara, Araujo. 1999-2000. Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos. *Lectora*, 5-6.

Ortiz, Fernando. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba: Ciencias Sociales.

Rama, Angel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI.

Riccio, Alessandra. 2004. Maggie Mateo despilfarra supatrimonio. Pensar y escribir en el período especial. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 59 (13).

Rodríguez Magda, Rosa María. 2004. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

Vattimo, Gianni 1985. *La fine della modernità*. Milán: Garzanti.

Woolf, Virginia. 1931 (2005). *Las olas,* ed. por María Lozano. Madrid: Cátedra.

ENTRE EL DOLOR Y LA UNIDAD: EL MITO DE COYOLXAUHQUI EN LA POÉTICA DE CHERRÍE MORAGA[1]

M.ª AZUCENA LÓPEZ COBO

FRANCISCO RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

1. INTRODUCCIÓN

Con el título «Entre el dolor y la unidad: el mito de Coyolxauhqui en la poética de Cherríe Moraga» presentamos una exégesis de la obra de la autora chicana en el marco interpretativo que ella misma propone al decir que, según la tradición azteca, existió una mujer primigenia que se fracturó como consecuencia de diversas violencias —de género, raza, lengua, clase y creencias religiosas—, dando lugar a múltiples pedazos, cada uno de los cuales adquirió autonomía. Tal división y su posterior independencia sobreviven en la mujer actual, en su cuerpo. Del resultado de esa fragmentación —afirma Moraga en *La última generación: Prosa y poesía* publicada originalmente en Boston en 1993 y traducida al español por Esther Sánchez-Pardo para la colección «Las femineras» de la editorial horas y Horas en 2007—, la mujer de finales del siglo XX aún carece de una identidad colectiva que la asocie a una idea de comunidad femenina. Cada pedazo es un tipo de mujer, mujeres *otras* que se manifiestan y hacen carne en perfiles tan variados como la madre, la hija, la amante, la obrera, la creyente y la artista, por citar algunos de los pedazos posibles. En la obra de Cherríe Moraga todas ellas —diferentes y la misma— se reconocen y encuentran en un espacio necesario para el ensamblaje de esos fragmentos aludidos y que, al menos sobre el papel, aspira al regreso de la unidad primigenia.

Como indica su página web, estamos ante una artista que es poeta, dramaturga, ensayista, profesora y activista cultural, nacida en Los Ángeles en 1952. Antes de la treintena, Moraga se

[1] Este estudio se ha realizado en el marco del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones – ANLIT-C» (HUM-233) y del proyecto «SILVAE. Textos inéditos y patrimoniales de la Literatura Española» (JA.B3-02), del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, en su convocatoria de 2023.

había iniciado en la publicación de poesía de amor lésbico y pronto descubrió que había en ella otros embragues paratópicos, en términos de Dominique Maingueneau (2004), que también singularizaban su manera de mirar el mundo y, por tanto, su trabajo. Además de como poeta, mujer y lesbiana, sus prosas, versos y teatro eran producto de una identidad cultural vinculada a la raza.

Moraga es hija de chicana y de anglosajón, si bien su genética paterna le atribuyó un fenotipo más blanco de lo que le habría gustado. En una entrevista de 2014, confiesa Moraga que, cuando era niña, sus hermanos y ella eran los únicos blancos de su círculo familiar, y ella ansiaba ser morena:

> Mi hermana, mi hermano y yo éramos los únicos niños mixtos en mi familia. Porque todos mis primos y todos los demás tenían padres y madres mexicanos y nosotros éramos los únicos que tenían padre gringo. Creo que mis hermanos pensaban de otra manera sobre esto, pero yo solo quería ser morena. Es como, ya sabes…, eso significaba para mí todo lo que yo veía asociado a hogar y…, ya sabes (vídeo de youtube).

Esa necesidad de pertenencia al grupo que podría parecer infantil se trasladará a su creación con la expresa intencionalidad de definir una identidad individual pero también colectiva. Cabe aclarar que lo chicano «es una identidad política elegida» (Ventas, 2022), no se trata de una etnia o una raza, ni está conectada con una territorialidad o nacionalidad como cabría pensar en primera instancia. Es un término ya existente en Estados Unidos que, con un marcado carácter peyorativo, se refería a los pillos, pícaros y maleducados de la calle, al menos hasta que los movimientos activistas de las décadas de 1960 y 1970 lo resignificaron para representar el empoderamiento de una población estadounidense oriunda de lo que una vez había sido el pueblo *mechicano* y que se corresponde con los actuales estados de California, Arizona, Texas, Nuevo México, Nevada, Utah, partes de Colorado y de Wyoming. El término también engloba a los hijos norteamericanos de las diferentes oleadas migratorias del estado mexicano actual. El activismo estadounidense del último tercio del siglo pasado —afirma Jennie Luna, profesora de «Chicana y Chicano Studies» en Califormia State University (Ventas, 2022)— vinculó el término a las múltiples demandas por parte de los miembros de estas comunidades en procesos de representación política, de reivindicación de territorios y de derechos laborales de los trabajadores agrarios o del derecho a una educación de calidad. En tal contexto sociohistórico y polícito debemos situar la ideación de una parte de *La última generación* de Cherríe Moraga, cuya otra parte hay que fijarla en los actos conmemorativos del quinto centenario de la arribada de Colón a las costas americanas, es decir en 1992, efeméride que parece despertar en Moraga la conciencia perturbadora de saberse representante de una última generación mestiza de piel blanca, de aquellos antiguos pobladores de esas tierras.

2. *LA ÚLTIMA GENERACIÓN*

Cherríe Moraga escribió los poemas, prosas poéticas, relatos y ensayos del volumen *La última generación* entre 1985 y 1992. El libro lo componen cinco secciones: «Nueva confesión mexicana» (nueve poemas y un poema en prosa), «Grito de guerra» (siete poemas y un ensayo), «La fuerza femenina» (tres poemas y dos ensayos), «El colapso de la mente bicultural» (siete poemas, dos prosas, un ensayo) y «La última generación» (cuatro poemas, dos prosas y dos ensayos).

Su lectura ofrece el doble discurso de la denuncia colonialista de diversos siglos y varios imperios y, por otro lado, la defensa de una identidad personal —chicana, sí, pero también feminista y lesbiana— dicha tanto desde la pérdida colectiva como desde la experiencia individual, sin que se pueda establecer una línea divisoria clara entre ambas, como tampoco entre la exposición de la intimidad propia y la protesta racial. Ilustraremos esta afirmación con los versos del siguiente poema:

LA HIERBA, NO MÁS VERDE

En sueños
que me apartan de ti
somos dos mujeres diferentes,
mestizas viajando por la tierra
que es nuestra a la vez que robada
y vivimos diariamente en el momento de ese
robo de carretera
a ambos lados, un desierto reclamado
y perturbado.

Confieso que mis sueños son así,
lo que *no* está fuera de nuestra mañana
mutua
ventana de astillero, muelle de carga,
almacenes
de tejados de chapa de aluminio.

No puedo quedarme aquí para siempre.
Pero ¿me llevarás contigo?
preguntas.

Mi vida y la tuya son una plegaria.
La vivo diariamente como la última
Pronunciada antes de partir a otro mundo
cuyo territorio solo podemos imaginar.
Imagino la hierba, no más verde
solo la tierra, produciendo más al paso y a la danza
de una hija nativa.

Hoy pienso en dejarte, no lo haré.
Porque hoy es una mañana gris de agosto de San Francisco
que nos engaña con sentimientos invernales. Y

una no se marcha
en el invierno, cuando la carne adopta la textura
de las mantas
densa y delicada, donde la curva
y el simple peso de un pecho metido en el arco
del tórax basta para mantenerse
horas aun sin moverse
en este día
engañoso.

Si pudiera amarte como una madre
sería la mejor de las amantes.
Preparando tu té de la mañana, sueño
con la mujer que quiere ser.
La veo tomar forma en el adensar
de tus manos, manos de campesina.
Llegamos a la edad, madura juntas.

Pero en ojos del color del mar
te alejas navegando.
Yo me quedo al borde de la orilla,
con las llanuras del desierto detrás.

Eternamente te digo adiós (2007: 141-142).

Las dos mujeres que aparecen en el poema están diferenciadas —«somos dos mujeres diferentes» (v. 3)— y a la vez son la misma mujer, una y otra trasunto de la estadounidense y la chicana del sujeto poético. La relación íntima que se establece en el espacio del poema no es suficiente para borrar aquello que las hermana, su condición racial. De ahí que el término 'mestizas' aparezca en español en el texto escrito originalmente en inglés: «women, mestizas traveling in the land / that is at once ours and stolen» (Moraga, 1993: 110, vv. 4-5). Estos versos en la edición española resultan: «**mestizas** viajando por la tierra / que es nuestra a la vez que robada» (Moraga, 2007: 141, vv. 4-5). Como puede verse, la negrita en la traducción señala la marca lingüística en el original inglés, marca que como embrague paratópico de lenguaje no es necesaria en el original. La condición racial resulta una de las claves explicativas del poema en tanto que establece la conexión entre ambas mujeres y marca el tiempo de tal conexión: desde el abuso primero que significa la toma de conciencia de sentirse *otro* frente a una identidad que se impone (conquistadores) hasta el fin de los tiempos porque tal conciencia no tiene vuelta atrás: «y vivimos diariamente en el momento de ese / robo de carretera» (vv. 6-7).

Con este y otros fragmentos del libro, Cherríe Moraga —y los dos espejos de sí misma en el poema— proclama su pertenencia a una identidad elegida, sea una verdadera elección o una forzada por la historia del colonialismo. Se trata esta de una de las muchas identidades que agrupan a los miembros de lo que Zygmunt Bauman (2005: 30) ha llamado «comunidades de creyentes» y que define como aquellas comumidades que están «soldadas únicamente por ideas o por principios diversos». Estas comunidades de creyentes las contrapone a las «comunidades de vida y

destino cuyos miembros […] (según la formulación de Siegfried Kracauer[2]) "viven juntos en una trabazón indisoluble"». Las comunidades de vida y destino las conforman individuos de pleno derecho de un estado-nación desde su nacimiento[3] y esta pertenencia les otorga una identidad nacional y cultural. Las comunidades de creyentes, por su parte, son aquellas a las que el ser humano se aferra cuando las de vida y destino se vuelven resbaladizas. Requieren, por tanto, de fe por parte de quienes las ostentan —de ahí el apelativo de «creyentes»—, y las caracteriza su movilidad, su fragilidad, su constante negociación y su potencialidad de ser revocadas. Son comunidades que se sienten permanentemente «fuera de lugar» (Bauman, 2005: 32).

En el caso de la escritora que nos ocupa, su comunidad de vida y destino es la estadounidense. Sin embargo, ella se instala en «una comunidad de creyentes», adopta la «identidad política» chicana (Ventas, 2022) porque la primera se le ha vuelto resbaladiza. De igual modo ocurre con las dos mujeres de «La hierba, no más verde» que, aun nativas de Estados Unidos, es la procedencia del México colonial la que ejerce una fuerza de unión entre ambas mucho mayor de la que provoca cualquier lealtad a la comunidad de vida y destino (estadounidense) a la que y por la que paradójicamente están también ligadas. Y esto lo sabemos porque ambas se sienten «fuera de lugar» como expresan los vv. 6-8: «y vivimos diariamente en el momento de ese / robo de carretera / a ambos lados…».

El *vivir diariamente a ambos lados* sitúa a los personajes de este poema y al sujeto poético mismo dentro del espacio literario de la paratopía. Define por paratopía el sociólogo francés Dominique Maingueneau (2004: 42) un no-lugar carente de estabilidad en el que el creador se mueve desde el espacio literario de la creación del discurso constituyente y un estatus externo a dicho espacio literario. Es pues, un posicionamiento doble que obliga a participar en y contra ese discurso constituyente como si formara parte del espacio literario y a la vez no lo hiciera. Este lugar / no-lugar se caracteriza por estar en constante negociación, por no presentar unos límites fijos o estables. En este sentido, el creador paratópico aparece calificado por Maingueneau como parásito de la comunidad que lo acoge por derecho (comunidad de vida y destino), a la que no obstante nunca perteneció del todo, sumido en un permanente proceso de identificación y de negociación. Ahí encontramos inmersas a las protagonistas de los poemas de Moraga, forzadas a buscar una parte de su propia identidad en comunidades de creyentes puesto que no se reconocen, o no todo el tiempo, pertenecientes de pleno derecho en la comunidad de vida y destino. Esa búsqueda se materializa en los versos del poema citado, en el perfil de la mujer madre-amante (vv. 34-35) sobre la que reflexionaremos en el epígrafe a continuación.

---

[2] Siegfried Kracauer (1963). *Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (*apud.* Bauman, 2005: 30).

[3] Agamben (2001) ironiza sobre la concomitancia de ambos conceptos (nacimiento y nacionalidad), una concomitancia que acaba por desdibujar la separación entre los dos hasta el punto de considerarse la pertenencia a esta comunidad como «natural». Dice Agamben: «el nacimiento (*nascita*) llega a convertirse inmediatamente en nación, de modo que tal vez ambas corresponden al mismo momento» (*apud.* Bauman, 2005: 47).

Por tanto, aquellas personas como Cherríe Moraga que no se sienten participar de las «comunidades de vida y destino» están: (1) permanentemente fuera de lugar, (2) su no pertenencia es involuntaria, no es elegida y (3) aunque pueda tratarse de una identidad «optativa y revocable», en términos de Bauman, en ocasiones (a) no hay opción para su elección o (b) alguien elige por esas personas sin importarles su voluntad[4].

La identidad de pertenecer a «comunidades de vida y destino», la identidad nacional, resultó más o menos estable hasta finales del siglo XX cuando se dio el acaparamiento progresivo de los mercados globales (Bauman, 2005: 66). El umbral entre ambos siglos y la imposición de la economía global reforzaron la pérdida de poder central de las naciones por arriba y por abajo. Pongamos por muestra el caso de España que se incorporó a estructuras superiores plurinacionales, comerciales (OCDE), económicas (CEE) y político-económicas (Unión Europea); a la vez que había dotado de poderes subestatales a comunidades regionales con diversos grados de autonomía (Comunidades y Ciudades Autónomas). Estos procesos debilitaron la identidad nacional (español) que se disolvió en una identidad plural (español y europeo y catalán o vasco o andaluz o, etc.) y, en consecuencia, el sentido de pertenencia inmutable pareció licuarse en términos de Bauman.

Por otro lado, la desregulación neoliberal a la que se sometieron los mercados y las políticas estatales dio lugar a una flexibilidad laboral que dificultó que los estados pudieran garantizar a sus ciudadanos, con la solidez de décadas anteriores, derechos laborales, económicos y políticos. La reacción debería haber sido una oleada de respuestas colectivas, pero no se sucedieron con la intensidad y profundidad esperadas por una creciente individualización de las condiciones laborales que evidenciaron luchas encarnizadas entre los trabajadores por conseguir de la autoridad laboral privilegios singularizados. Se desautomatizó de este modo la solidaridad proletaria protagonista de las reivindicaciones sociales de buena parte del siglo XX (Bauman, 2005: 78).

Así que ante el desmantelamiento de la identidad nacional y ante la desregulación de las condiciones de trabajo, unidas a una disminución de los derechos laborales que ahora se disputaban individualmente, las dos identidades antaño estables acaban por licuarse: la de pertenencia al estado-nación y la de pertenencia a la clase. La fragmentación que sigue a esta última no acaba con la solidaridad proletaria, pero sí provoca que los colectivos supervivientes luchen por separado por categorías que antes quedaban subsumidas en las reivindicaciones de clase y de trabajo. Se trata de grupúsculos que defienden diferentes identidades, siendo las más efectivas y prometedoras las de «género, raza y pasados coloniales compartidos» (Bauman, 2005: 81).

[4] Sírvase de ejemplo la comunidad de judíos alemanes durante el III Reich en Alemania. Siendo judíos y alemanes dos identidades no homogéneas ni comparables, se les despojó de la alemana para asignarles en sustitución y exclusividad una identidad llamada «judía», creada *ex profeso* por la ideología nazi, que respondía a la etiqueta de una supuesta raza de seres inferiores.

2.1. El mito azteca de la mujer *una* y la fragmentación en mujeres *otras*

Esta rápida presentación sociohistórica de la evolución de las identidades comunitarias contemporáneas discurre en paralelo a la disposición también fragmentada que propone Cherríe Moraga en *La última generación*, una lectura del libro que debe entenderse, en consecuencia, desde los embragues paratópicos de profesión, género, raza y condición sexual, es decir, teniendo en cuenta que quien escribe lo hace desde un espacio de enunciación en el que conviven, sin confundirse, al menos las siguientes identidades: la de creadora, la de mujer, la de lesbiana, la de descendiente mexicana, la de norteamericana y la de chicana.

En la prosa «En busca de la fuerza femenina» (2007: 101), a mitad de camino entre ensayo, leyenda y poema, Cherríe Moraga parte del mito azteca del que se habló al comienzo del estudio. Pues bien, aquella unidad primera la fragmentó la violencia en tantas mujeres como pueblan la Tierra. Desde entonces, todas ellas viven con una aparente sensación de autonomía mientras que, al mismo tiempo, tienen la certeza de saberse incompletas, de intuirse pertenecientes a una unidad de la que desconocen incluso su existencia. Si bien, como se ha dicho antes, todo el libro es un dotar de voz la necesidad de expresar esta fragmentación, la creación en general y la escritura de Moraga en particular aparecen como la única vía para una reconstrucción de la unidad primigenia.

De las siete secciones del libro, la central, «La fuerza femenina», actúa como columna axial respecto al objetivo del volumen de aspirar a la recuperación de la unidad por la escritura. Los tres poemas que lo componen («Credo», «Hermanas de sangre» y «Si») y las dos prosas («En busca de la fuerza femenina» y «La ofrenda») aciertan a expresar esta idea en términos en los que el cuerpo actúa como faro en torno al cual la plural identidad del sujeto poético se concentra. En «Credo», por ejemplo, funciona como identidad de la mujer y a la vez es expresión física de la división espiritual entre mujeres que se saben hermanas. El cuerpo es el templo donde tendrá lugar esa reunificación:

CREDO

Frente al altar de mi madre,
arde un rosario
de lágrimas que se aferran
al rostro helado del cristal, llama temblando
en la estela
del encuentro
de las madres.
Tenemos el mismo problema
una le dice a la otra
sin saber el significado.
Cada una, su hija más joven
una hereje
una no creyente.

Pero cuando levantaste
la zarza ardiente de cedro
nuestros rostros lunas gemelas en la noche
negra
creí y soñé
mi cuerpo desnudo
como el de la hija virgen
abierta sobre tu altar.
No, es que tú, mi sacerdotisa
me arrancases
el corazón **sangrando**
sino sentir el peso de tu mano
en esa colina elevada
de carne
mi pecho
elevándose
como una pirámide
desde los muros sagrados
de este templo
mi cuerpo (2007: 95-96).

Ese templo que es el cuerpo se sintetiza en una laceración en el poema «Hermanas de sangre». No se trata de una lesión cualquiera, sino que apunta a la herida que es el sexo femenino y que representa a un mismo tiempo la marca física del desgajamiento ancestral de la unidad primigenia:

HERMANAS DE SANGRE

Recuerdo un amor que una vez germinó fuera del vientre.
Sin lazos de sangre que aten y ahoguen en el corazón,
Sino dos hermanas del alma, unidos al instante
apretando herida contra herida con solemnidad tribal.

La primera, ya abierta, empezando a cicatrizar.
La otra, la más valiente —el joven cordero complaciente—
cumpliendo el ritual con cualquier objeto
capaz de cortar la carne.

ella:
escarbo en ella, ***esta herida vieja***
recuérdale que sangre
esta vez con tu nombre en sus labios

ella:
obsidiana, ***hermana***
tú, el espejo oscuro que me parte el pecho

El amor ha sido siempre un rito sacrificial,
la rendición del corazón a una madre-diosa sin piedad
que nunca perdonó nuestra mortalidad carnal
nuestro pecado de piel y hueso, nuestro deseo
de mezclarlos en milagros de algo
más
no mujer (2007: 97).

La partícula condicional que da título al tercer poema de la sección, «Si», obliga al sujeto poético a reflexionar sobre la marca de la separación de la madre-diosa primera del poema anterior y a considerar que sería un gran avance si las mujeres fueran capaces de reconocer que pertenecen a un mismo espíritu primigenio separado carnalmente en virtud de un bien superior, la procreación:

SI

Si a la larga
lloramos juntas
nos estrechamos
secamos la boca de la otra
del beso allí colocado
para sellar el tacto
de los espíritus separados
por algo tan necesario
como el tiempo

habremos hecho bastante (2007: 99).

2.2. Dolor y unidad

Dentro del proceso de reconstitución del cuerpo femenino por parte de la autora, hay que partir de dos referencias textuales. La primera, citada por la propia Moraga, la acuñó Audre Lorde quien aseveró que para las mujeres «la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital de nuestra existencia» (2007: 29), y continúa en el texto original:

> …ella define la calidad de la luz bajo la cual formulamos nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y cambio […]. La poesía acuña en el lenguaje con el que expresar e impulsar esta exigencia revolucionaria, la puesta en práctica de la libertad (Lorde, 2003: 15-16).

El libro de Lorde *La hermana, la extranjera* (*Sister outsider*, 1984; trad. María Corniero, 2003) llegó a las manos de Moraga que se valió de él tanto para teorizar sobre el movimiento chicano feminista y *queer* como para escribir sus poemas con la doble figuración de la hermana y la extranjera, uno de los paradigmas de la mujer *otra*.

Esto nos lleva a la segunda referencia, pues para la autora chicana el fin de su obra es escribir «el dolor, captar el dolor […] era lo que faltaba. Un retrato honesto de nuestro dolor» (2007: 102). Se trata de un dolor provocado por las permanentes violencias sufridas por el pueblo *mechicano* desde la conquista inflingida por España hasta la presente y constante violación de sus derechos perpetuada por los Estados Unidos, como ilustra el siguiente poema:

SÓLO VISIÓN

una vez imaginé
que mis huesos y músculos estaban hechos

de acero y rotores
y podía hacerlo
estirarme/saltar/tirarme
contra cualquier barrera/obstáculo:
Ancho y turbulento mar de dragones rugientes
Encendidas balsas de desnudos brazos levantados, pecadores que esperan su salvación
Océano rígido y quieto como el lodo, prensado entre dos trozos de ciudad,

sólo para acceder a otro lado,
sólo para evitar que las dos mitades de mi ser
se abran
quebrando
por el centro del cráneo.

Pero he visto esa masa
de cerebro y sangre, ya se ha quebrado.
Hay una tenue línea de falla
clavada como una pica en el lugar. Donde en su día estuvo el tercer ojo
buscándole a todo ambos lados
envitando que cada ojo, derecho e izquierdo
se aleje
demasiado (2007: 53-54).

Estos versos muestran el dolor antes citado, una suerte de hibridación del cuerpo con la máquina, como una utopía cíborg que conecta con algo mucho más primitivo que las teorías de Haraway (1991), un ojo cósmico o tercer ojo que supera la cosmovisión occidental de los conquistadores. La sensación de pérdida, desconcierto y orfandad respecto del alejamiento del ser y el sentir primigenios teñirá de nostalgia y dolor el resto de los poemas donde se irán sucediendo, tomando forma, todas las mujeres de Moraga.

Una de estas mujeres que pueblan los textos de Moraga y la primera que vamos a analizar es la representada por la *madre*, una figuración productiva a la par que controvertida, puesto que el mito azteca que da título a este trabajo implica el conflicto entre dos maternidades dicotómicas: la patriarcal y la rebelde; Coatlicue frente a Coyolxauhqui, modelos que la autora traslada a su experiencia vital cuando ella como hija se enfrenta a su madre. Son roles que aparecen encarnados en los personajes de los citados «En busca de la fuerza femenina» y «Credo». En este último, el conflicto generacional está fundado sobre la base de las creencias: las madres son las portadoras de la fe cristiana (*altar*, *rosario*, *virgen*, *zarza ardiente*) cuyas hijas no solo no la asumen ni la perpetúan, sino que además subvierten sus preceptos como sujetos lesbianos para quienes su corporalidad es su verdadero templo. Las hijas se reconocen e identifican con Coyolxauhqui, la diosa luna asesinada en la oscuridad de la noche con sus «rostros lunas gemelas» (v. 17), por lo que la otredad se torna mismidad en tanto que deseo homosexual.

Sin embargo, la visión de la maternidad como puente entre el pasado heredado, el orden antiguo, y la actualidad tiene una aplicación positiva en Moraga. Como se muestra en el primer relato, «La última generación», no es imperativo tener descendencia para actuar como madre,

ya que la criatura de la autora, su producción literaria, constituye la vía para fijar y transmitir la historia de su familia y, por ende, la de la comunidad chicana. Así, elabora su propio *códex xerí* como «una plegaria final para la última generación» (2007: 207) que permita dejar para la posteridad un registro vívido de su recuerdo. Esa maternidad sin descendencia carnal la expresa también en los versos de «Se suponía que no debía recordar»: «soy una mujer, sin hijos / y enseño mis historias a otras / mujeres sin hijos y de alguna manera / las generaciones se propagarán y prosperarán / y recordarán los pre-recuerdos» (2007: 129).

Otras maternidades positivas se ilustran a través del apego a la Madre Tierra (2007: 192) y al afecto y los cuidados que dirige a sus amantes, como en el citado poema «La hierba, no más verde». En este texto, la mujer-madre se vuelve amante en el proceso de escritura y recomposición identitaria, un recurso que se halla muy presente en toda la obra: «Si pudiera amarte como una madre / sería la mejor de las amantes» (vv. 34-35). En concreto, los poemas homoeróticos pivotan sobre la triada hija-hermana-amante, sinónimos que trasladan al público lector la vivencia de las historias lesbianas hilvanada como una red de apoyo y cuidados que desarman las nociones tradicionales de familia, sexo e identidad. Ser lesbiana trasciende la estrecha definición que solo se centra en términos de la sexualidad para «ampliarla a una experiencia social y política, un devenir, que dibuja objetos y mundos de cierta manera construyendo un cuerpo colectivo *queer*» (Palaisi, 2022: 5).

Ya avanzamos que la imagen de las hermanas-amantes fue empleada por Lorde en 1984 con *La hermana, la extranjera,* pero cabe mencionar que un año después otra poeta lesbiana en España, Maria-Mercè Marçal (1952-1998), publicó en catalán *La germana, l'estrangera (1981-1984)* (Barcelona: Edicions del Mall, 1985), donde el deseo y la transgresión se tejen entre lo visible y lo invisible, lo cercano y lo lejano, lo nacional y lo foráneo, a la vez que se destaca la presencia del cuerpo y las evocaciones de las experiencias vividas. En este punto del estudio parece natural la conexión con el concepto antes definido de la «comunidad de creyentes» de Zygmunt Bauman.

Volviendo a Cherríe Moraga, la mencionada triada hija-hermana-amante destaca por el carácter semántico liminal de sus términos, por lo que la autora acaba explicitando el deseo de la voz poética mediante un juego dislocado de roles no excluyentes —evidenciado por el polisíndeton— en el que la madre puede ser hija y viceversa, pero siempre amantes en tanto que individuos también de una comunidad diferente a la de destino y vida:

> HEMOS LEÍDO MUCHO Y SABEMOS QUE NO ESTAMOS SEGURAS
> […] **y me ofreces el pecho** a la hija
> para dar placer a la madre
> para dar valor a la hija
> y sé que somos niñas y ancianas a la vez
> y esto no es un juego al que estamos jugando.
>
> Estamos aquí para ayudar a la otra

a cambiar y sobrevivir
entre el estruendo de los disparos
fuera de nuestra ventana enrejada (2007: 74).

El título de este poema enuncia ya la ausencia de paz y protección de las mujeres abyectas (Butler, 1993) cuya unión es el único medio para alcanzar una mínima sensación de seguridad en un contexto social violento (*disparos*, *ventana enrejada*, vv. 32-33), a la par que inestable en términos identitarios y discursivos (Maingueneau, 2004). De igual manera, en «Hermanas de sangre» se unen amor y dolor entre las hermanas-amantes, voces poéticas que dialogan simbolizando la *herida* como todas las sentencias y las condenas experimentadas por cuerpos que se salen de la norma, pero, a su vez, son heridas que se encuentran, que intercambian intimidad y deseo en una relación erótica:

Recuerdo un amor que una vez germinó fuera del vientre.
Sin lazos de sangre que aten y ahoguen el corazón,
Sino dos hermanas del alma unidos al instante
apretando herida contra herida con solemnidad tribal (2007: 97).

Dado que la teoría y la escritura chicana, feminista y lésbica de Cherríe Moraga adopta una perspectiva interseccional, es crucial para ella visibilizar las opresiones múltiples del sistema capitalista-racista cristalizadas en la cuestión del trabajo. Las mujeres chicanas quedan atrapadas en condiciones laborales precarizadas y marcadas por su sexualidad e identidad de género y por su etnia, lo cual refuerza su vulnerabilidad dentro de la estructura capitalista. Moraga no solo denuncia el sexismo y el racismo sistémicos, sino también las consecuencias directas con que las desigualdades históricas han perpetuado las dinámicas de explotación y despojo cultural. En sus versos, toda esta problemática se hace carne en la mujer obrera:

MESTIZA

la diferencia entre tú y yo
se ve cuando me inclino en tazas de inodoro de extraños,
el rostro que me miraba reflejado
en aquellas aguas sedentarias
no era el mío, sino el del sudor
de mi madre flotando en una charca
de blancura cristalina

ella me enseñó cómo limpiar
a agacharme con manos y rodillas
y fregar, no mendigar

me enseñó a limpiar,
no a vivir en este cuerpo

mi reflejo siempre ha sido
de segundas (2007: 135).

De nuevo, la compleja herencia de identidad y lucha que una hija chicana (sujeto lírico) recibe de su madre (*ella* en el texto) se ejecuta a través de la transmisión de los sacrificios y la resiliencia en el acto de limpiar baños, símbolo de la realidad de muchas mujeres de ascendencia mestiza. Asimismo, el primer verso localiza un *tú* poético que interpela tanto a la otredad angla —cuya posición en las relaciones dicotómicas de poder es la superior— como a quien se acerca a leer este poema. De especial interés es la introducción del reflejo, esa imagen que permite el reconocimiento y la autorrepresentación del yo, un yo «de segundas» (v. 14) que reconoce su posición liminal y abyecta en la historia, en el orden social, en su realidad más inmediata.

La racialidad, como marca ineludible, se manifiesta en la experiencia laboral, en las oportunidades limitadas, en la constante necesidad por sobrevivir y, aunque se contempla cierto orgullo en la praxis («y fregar, no mendigar», v. 10), la autora expone asimismo el lugar oculto y marginal al que se relega a las mujeres chicanas. Este tema de la frontera será el principal objeto de interés de otra activista y escritora chicana, Gloria Anzaldúa (1942-2004), quien en su obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) plantea un feminismo no normativo en el que el sujeto destacado es aquella mujer mestiza-chicana, pobre, trabajadora y sin un lugar estable al que pertenecer. Como se ve, toda una serie de categorías que de manera transversal se unen en los discursos *queer*, al tratarse este también de un sujeto paratópico (Rodríguez Sánchez, 2023).

Es importante destacar que la conexión entre ambas autoras no es casual. Años antes habían coeditado el volumen colectivo *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) a partir de un conjunto de ensayos, narraciones personales y poemas escritos por mujeres racializadas de ascendencia chicana, latina, indígena, asiática y africana, esto es, todas mujeres *otras* que se distanciaban del centro ocupado por la mujer gringa, blanca, heterosexual y de clase media-alta.

En este recorrido por la representación de las mujeres *otras* en *La última generación* de Cherríe Moraga, hemos dejado para el último lugar la representación de la figura de la creyente. Destacamos para ello un poema que integra denuncia social y derechos laborales. Como ya se ha comentado, en «Credo» el sujeto poético no respondió al patrón esperado por la madre en su intento de inculcar a la hija la fe de su cultura religiosa. En el poema «Nuestra Señora de los Trabajadores de Conservas» vemos que aquella insistencia la lleva por derroteros opuestos. En su afán por conocer y desarrollar el orden antiguo de Aztlán, la autora, y con ella sus sujetos poéticos, dirige su mirada a las deidades de los pueblos prehispánicos. En estos versos conviven referentes de diferentes tradiciones: la judeocristiana con la mención a la Virgen María y a la de Guadalupe, pero también se menciona la Madre Creadora, el dios del viento Ehécatl, la diosa de la salud y la maternidad Tonantzín (hiperónimo para designar a otras diosas indígenas que cumplen un mismo rol como son Coatlicue, Cihuacóatl y Tocih):

Ehécatl
me sigue
me recuerda que escuche
el silencio
que observe
su sutil y violenta
aparición […]

¿Es este el mismo árbol
protegido tras el gigante
paraguas de sequoia
que lleva la forma de Guadalupe
en el pecho? […]

Tonantzín
te traigo flores. […]

Ahora, ¿la ves?
Sí.
Dios te salve
María (2007: 171-172).

El poema relata un acontecimiento ocurrido en 1992 en Watsonville, California, una ciudad mexicano-americana de obreros en fábricas de conservas y trabajadores agrícolas donde una mujer anunció que la Virgen María se le había aparecido en el lugar donde su hijo había encontrado la muerte por ahogamiento años antes. Cerca, un árbol adoptó la forma de la virgen en su corteza, lo que dio lugar a un rezo colectivo del que una trabajadora huye porque «no quiere / rezar la plegaria católica / entierra pequeños atijos / de tabaco en las cuatro esquinas» (2007: 173). Tras esta presentación de los hechos, la voz poética se pregunta: «Si la virgen se me apareciera a mí, / ¿qué aspecto tendría? / ¿No trabajadora de conservera / sino pintora? / Virgen Sequoia / te veo en cada grieta / de tu carne roja quemada / pliegues de vagina que se abren / en dos robustos muslos / de erupción femenina / Envejeces y creces / caes / te conviertes en semilla» (2007: 173). Nos encontramos ante uno de los poemas que traslada de manera más efectiva y plena el habitar la frontera como sujeto paratópico en términos de Maingueneau (2004). El conflicto confesional entre la religión cristiana y las prácticas ceremoniales precoloniales parece resolverse en un sincretismo religioso con el nacimiento de una nueva advocación mariana, la «Virgen Sequoia» (v. 77), como una divinidad recompuesta por elementos aztecas, cristianos y paganos. Dicho sincretismo resulta esencial para comprender análogamente el proceso de confluencia que resulta la identidad y la cultura chicanas que rescatan y reinterpretan sus raíces en una convergencia de elementos indígenas, angloamericanos y mexicanos. De carácter más íntimo es el poema «La despedida», escrito tras su visita al santuario de Chimayó en Nuevo México, un lugar sagrado que, como la autora, sirve de puente entre las religiones pre y poscolombinas:

No soy creyente
sólo busco el espíritu
tal y como se manifiesta en los actos del HOMBRE,
cínica en relación a [*sic*] todo lo que no sea sagrado
asido entre palmas sangrantes
cruces en llamas
lenguas torturadas
de fuego mudo. […]

Soy la santa
cinco pies de humana
dimensión y corazón.
Doy a luz eléctrica
de las llamas de los creyentes.
Sus ofrendas encendidas me queman
los labios agrietados del desierto. […]

Tierra bendita
ruega por nosotras
ruega por nosotras
ruega por nosotras (2007: 77-79)

La autora busca los puntos de conexión entre las creencias anteriores y posteriores al colonialismo, pero su fe y su identificación se distancian de la religión patriarcal impuesta por los conquistadores quinientos años atrás, como ella misma dice, y no confía en las imágenes de sufrimiento y dolor con que se las representa. Se decanta por abrazar la creación femenina, esa Madre Tierra a la que clama y conecta con su corporalidad («Doy a luz eléctrica / de las llamas de los creyentes», vv. 25-26), conformando una conexión ancestral que se vuelve necesaria para el nuevo orden que desea gestar para su comunidad. Es así como esta y cada una de las mujeres *otras* se van sucediendo por separado y a la vez en la poética de Cherríe Moraga.

3. CONSIDERACIONES FINALES

La obra de Cherríe Moraga representa un hito en la literatura chicana por el esfuerzo creativo de intentar recomponer, mediante la escritura, el cuerpo femenino y su identidad, no solo desde la individualidad de la autora, sino también en la medida en que su obra se expande hacia lo colectivo sobre la base de las mujeres *otras*. A través de sus textos Moraga se recompone a sí misma y crea un espacio literario que permite, a las mujeres chicanas en términos generales y a las lesbianas en particular, expresar y explorar su identidad en un marco cultural históricamente restrictivo. Al escribir el dolor, Moraga no solo narra experiencias personales vividas, también ahonda en un orden antiguo que vincula a las mujeres con una herencia antigua de resistencia y de lucha. En este proceso, rescata el mestizaje en tanto que mixtura racial, como «una amalgama histórico-cultural de experiencias de desplazamiento, desposesión, usurpación y asimilación o muerte» (2007: 21). Este enfoque permite exponer las complejas raíces de la

identidad chicana y su vinculación con el dolor histórico de la opresión y la colonización, un sufrimiento compartido por la comunidad de creyentes localizada inestablemente en las fronteras de orden geográfico, social y literario, donde los enfoques teóricos de Bauman y Maingueneau encuentran una manifestación expresiva en el chicanismo *queer* de Moraga.

Los tipos femeninos representados plasman paralelamente la complejidad identitaria de las mujeres *otras* y las redes de apoyo e identificación colectiva con la madre, la hermana, la amante, la amiga, la creyente y la obrera; todas unidas por la mujer creadora. Cada una de estas figuras encarna una faceta de la experiencia femenina chicana y lesbiana, y todas ellas en conjunto componen un mosaico de resistencia y autoafirmación que desafía las narrativas dominantes que han tratado de invisibilizar sus voces. A un mismo tiempo, estas figuras en los textos de Moraga abren un espacio en el que las experiencias y la memoria de estas mujeres pueden ser reconocidas, validadas y dignificadas.

Finalmente, *La última generación* funciona como un espacio de introspección, crítica y reafirmación cultural que integra lucha e identidad. Es un testimonio y un acto de resiliencia que permite a las destinatarias de esta obra encontrar en la voz de sus protagonistas su propio lugar en una cultura que las ha marginado. El libro no solo contribuye a recomponer el ser de su autora, también a crear una colectividad fuerte y empoderada en la que el dolor se convierte en un medio para cambiar la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-Textos.

Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidad*, ed. por Benedetto Vecchi (Trad. Daniel Sarasola). Buenos Aires-Madrid: Losada.

Butler, Judith. 1993. *Boddies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Nueva York: Routledge.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women*. Nueva York: Routledge.

Lodre, Audre. 1984/2003. *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias* (Trad. María Corniero). Madrid: horas y Horas.

Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

Palaisi, Marie-Agnès. 2022. Habiter l'espace frontière: littératures lesbiennes et phénoménologie queer dans les Amériques (1980-2020). *L'Ordinaire des Amériques*, 229. https://journals.openedition.org/orda/7965

Rodríguez Sánchez, Francisco. 2023. Voces abyectas en la poesía feminista. Análisis paratópico de *Borderlands/La Frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa, en Fernando Candón Ríos, Nuria Torres López y Leticia de la Paz de Dios (eds.). *La mujer y el texto. Nuevas propuestas críticas literarias*. Madrid: Dykinson.

Ventas, Leire (9 de mayo de 2022). Qué es ser chicano y por qué son tan distintos a otros latinos en EE.UU., *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-61197364

FICCIÓN EN LENGUA INGLESA SOBRE MUJERES

EL ENSAMBLAJE DE PERSONAJES PICTÓRICOS FEMENINOS EN LA NARRATIVA INGLESA CONTEMPORÁNEA[1]

CARMEN LARA-RALLO

1. INTRODUCCIÓN

En el contexto de la vigencia actual de la estrategia clásica de la écfrasis, tanto desde el punto de vista teórico-crítico como creativo, resulta interesante observar la proliferación, desde las décadas finales del siglo XX hasta el momento actual, de obras narrativas en lengua inglesa que imaginan las circunstancias vitales de figuras femeninas plasmadas en el arte. Tal es el caso de *Girl with a Pearl Earring* (1999), de Tracy Chevalier, *Life Studies* (2005), de Susan Vreeland, o la antología *In Sunlight or In Shadow* (2016), editada por Lawrence Block. Si Tracy Chevalier da vida a la enigmática modelo del retrato de Johannes Vermeer del mismo título bajo la forma y voz de una ficticia joven sirviente con cualidades estético-pictóricas, Susan Vreeland explora en sus relatos las circunstancias vitales y creativas de diversos artistas Impresionistas y Post-impresionistas desde la perspectiva de personajes femeninos que históricamente desempeñaron un papel en sus vidas y obras, mientras que los relatos reunidos por Block imprimen movimiento a las escenas, algunas presididas por figuras femeninas, de los cuadros de Edward Hopper. Entre estos textos, cabe detacar la presencia de novelas y relatos ecfrásticos que dan protagonismo a figuras femeninas representadas literariamente como artistas, cuya configuración y análisis se enriquecen a través de la aplicación de la teoría del ensamblaje al ejercicio ecfrástico. A la luz de dicho planteamiento, el objetivo del presente capítulo es analizar la plasmación y reinterpretación de varias de esas mujeres artistas en narraciones ecfrásticas recientes en lengua inglesa, que invitan a la reflexión sobre qué significa ser artista y cuál es el alcance del poder transformativo del arte.

[1] Esta publicación forma parte del proyecto de investigación I+D+I «Reorientando la teoría del ensamblaje en la literatura y cultura anglófonas» (PID2022-137881NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Unión Europea / Agencia Estatal de Investigación.

2. EL RECURSO DE LA ÉCFRASIS Y LA TEORÍA DEL ENSAMBLAJE

El recurso de la écfrasis, cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad clásica, ha sido objeto de un gran número de estudios a lo largo de la historia de la crítica literaria y artística, y el interés por esta estrategia se ha reactivado en los últimos años, como lo demuestran publicaciones recientes tales como *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (2009), de Ruth Webb, o *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach* (2022), de Maria-Erini Panagiotidou. En general, los estudios sobre la écfrasis comparten la idea de que el ejemplo de écfrasis más temprano es la descripción homérica del escudo de Aquiles en el Libro XVIII de la *Ilíada* –lo cual ha sido fuente de disquisiciones críticas en tanto que se trata de la evocación de un objeto no real, sino producto de la imaginación de Homero–, y de que su prototipo paradigmático en el ámbito de la literatura inglesa es «Ode on a Greacian Urn» (1819), donde John Keats esculpe en palabras «una leyenda bordeada por hojas» sobre «hombres y doncellas tallados en mármol»[2].

La écfrasis consiste en un ejercicio de evocación verbal de un objeto artístico mediante el cual el escritor deconstruye dicho objeto transformádolo en palabras para que el lector lo reconstruya activamente en su mente a través de la proyección visual de dicha evocación. Esta estrategia ha sido definida como «la imitación en literatura de una obra del arte plástico» (Krieger 1992: 265) o «la representación verbal de la representación visual» (Heffernan 1993: 3), definiciones que presentan la desventaja de no reconocer explícitamente la posibilidad de que el objeto ecfrástico sea imaginario, como ocurre en el caso de la evocación homérica del escudo de Aquiles. Dicha dificultad queda resuelta en la caracterización de la écfrasis por parte de Amy Golahny como «el texto que expresa la reacción del poeta-lector-espectador hacia obras de arte reales o imaginarias» (Golahny 13). Solventada la cuestión de la naturaleza real o ficticia del referente ecfrástico, tanto las definiciones de Krieger y Heffernan como la de Golahny entrañan dificultades a nivel de la delimitación de los conceptos de «imitación», «representación visual», o «reacción». Por ello, considero que la definición más versátil, que tomaré como referencia en este capítulo, es la ofrecida por Claus Clüver en «Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts» (1997). Clüver toma como punto de partida la enunciación de la écfrasis por parte de Heffernan («la representación verbal de la representación visual») y, manteniendo intacta la primera parte de la definición, reformula la segunda, ya que la idea de «representación visual» niega el potencial ecfrástico a aquellos referentes sin cualidades representativas o imitativas, como ocurre por ejemplo con la pintura y escultura no figurativas. Así, Clüver sustituye «representación visual» por «un texto real o ficticio compues-

[2] Todas las traducciones del inglés al español incluidas en el cuerpo del texto o en nota al pie (tanto de obras primarias como de referencias críticas) son de Carmen Lara-Rallo. Excepción a esto son las versiones españolas de los estudios sobre Velázquez de Jonathan Brown (1986) y John F. Moffitt (1991), cuyos traductores se detallan en la sección de Bibliografía.

to en un sistema de signos no verbal», describiendo la écfrasis como «la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema de signos no verbal» (Clüver 1997: 26). Esta definición resulta muy versátil porque, además de reconocer explícitamente la posibilidad de que el referente ecfrástico sea imaginario, traslada la conceptualización de la écfrasis al ámbito semiótico, de tal modo que el objeto que subyace en el ejercicio ecfrástico, al tratarse de un «texto […] compuesto en un sistema de signos no verbal», puede ser tanto visual como no visual, artístico (incluyendo diversas manifestaciones artísticas tales como la arquitectura o la música) u ordinario[3]. En este sentido, la descripción de Clüver conecta con el planteamiento de Panagiotidou en su reciente monografía sobre la écfrasis, donde afirma que la investigación actual sobre este recurso se contextualiza en el ámbito de los estudios intermediales, identificando la música, el cine y el mundo digital como campos de aplicación y análisis de la écfrasis (Panagiotidou 2022: 32).

El carácter interartístico e interdiscursivo de la écfrasis hace posible, como argumento en el presente capítulo, examinar la écfrasis desde el prisma de la teoría del ensamblaje, entendiendo esta noción desde la perspectiva de Bill Brown en «Re-Assemblage (Theory, Practice, Mode)» (2020), donde describe la época contemporánea como «la Era del Ensamblaje» (Brown 2020: 288). Aquí, Brown distingue una dualidad entre la práctica del ensamblaje, asociada fundamentalmente con el ensamblaje artístico, y el ensamblaje como concepto teórico, derivado de los escritos de los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como de su aplicación sociológica por estudiosos como Manuel DeLanda. Por una parte, el emsamblaje artístico es definido por Brown como «una obra tridimensional compuesta en parte o en su totalidad de objetos ya existentes» (2020: 269), asociada por tanto a las prácticas del *collage* (en obras como las de Braque y Picasso) y del *montage* (en su uso por parte de Kuleshov); por otra, los orígenes de la teoría del ensamblaje se asocian a la publicación de Deleuze y Guattari *Mille Plateaux (Capitalisme et Schizophrénie 2)* (1980), en la que su uso del término *agencement* (literalmente, «disposición» o «distribución») fue traducido en la versión inglesa del texto como *assemblage* («ensamblaje»). Con este concepto, Deleuze y Guattari se refieren a «una multiplicidad que necesariamente cambia su naturaleza al expandir sus conexiones» (Deleuze y Guattari 1980: 8), de tal modo que sus componentes pueden «añadirse, [quitarse] y recombinarse entre ellos hasta el infinito» (Nail 2017: 23), pero reteniendo su coherencia individual (Anderson 2015: 125). En su artículo, Brown propone que existe una relación mutuamente enriquecedora entre la práctica y la teoría del ensamblaje (2020: 260-261), y consigue reconciliar ambas dimensiones a través del concepto de «re-ensamblaje», que emana de la dinámica a través de la cual se configura el ensamblaje:

[3] Sobre la revisión de la écfrasis y la ampliación de su marco referencial, puede consultarse mi capítulo «Ekphrasis Revisited. Crossing Artistic Boundaries» (2012). En este mismo contexto, el análisis de la articulación práctica de la écfrasis en el diálogo de la literatura contemporánea con la música se recoge en mi capítulo «Liminal Encounters Between Literature and Music in Contemporary British Women's Short Stories» (2019).

> The assemblage is constituted through the interaction among its component parts, which themselves have external relations, each component having once belonged somewhere else (and *to* something else). The part is *there* (in the work) but it was (and continues to point) *elsewhere*, in place and in time (Brown 2020: 271)[4].

Desde esta perspectiva, el cuadro inmerso en el ejercicio de la écfrasis es un ensamblaje en el que participan tanto las figuras plasmadas en el lienzo (que incluyen, en los textos analizados a continuación, al propio pintor y a figuras femeninas de clase trabajadora que demuestran dotes estéticas y artísticas) como al lector, invitado por el escritor a través de la estrategia ecfrástica a involucrarse activamente en el proceso de reconstrucción imaginística del cuadro. Este papel activo del lector es significativo en el ámbito del ensamblaje porque una de las cualidades del ensamblaje como concepto teórico es no solo su naturaleza dinámica, sino también el modo en el que los componentes del ensamblaje se perfilan como agentes activos. Así, por ejemplo, en su aplicación de la teoría del ensamblaje en la sociología, DeLanda otorga un papel fundamental a la cuestión de la acción activa, atribuida como capacidad de influir y afectar a entes humanos y no humanos: «every social entity [emerges] from the interactions among entities operating at a smaller scale. […] Each level of scale retains a relative autonomy and can therefore be a legitimate unit of analysis» (DeLanda 2006: 118)[5]. En esta misma línea, el concepto del ensamblaje en arqueología sitúa al arqueólogo como un agente activo que, a través no solo de los hallazgos en el yacimiento, sino también mediante su investigación e interpretación, juega un papel esencial en la reconfiguración del ensamblaje arqueológico. Como argumentan Yannis Hamilakis y Andrew Meirion Jones, en referencia a los trabajos de Gavin Lucas y Chris Fowler sobre la relevancia del ensamblaje para la comprensión de la práctica arqueológica, «[t]he archaeologist is a component of this assemblage, and archaeological research helps to reconfigure or reshape the assemblage in new ways»; «archaeologists shape and compose the assemblages that they excavate» (Hamilakis y Jones 2017: 81)[6]. En esta misma línea, el lector literario, al igual que el arqueólogo, se transforma en componente activo del ensamblaje ecfrástico, del que también forman parte como agentes dinámicos el autor del objeto que se erige en referente del texto literario, el propio escritor de este texto, y los críticos de arte y literatura que median la interpretación de la obra original y de su elaboración ecfrástica. En tanto que componente de este ensamblaje, el lector retiene su individualidad y características propias, pero al mismo tiempo se perfila como una pieza clave en el proceso de recreación de las figuras pictórico-literarias

[4] «El ensamblaje se constituye a través de la interacción de sus componentes, que en sí mismos entablan relaciones externas, ya que cada componente ha pertenecido alguna vez a un lugar diferente (y a algo diferente). La parte está *ahí* (en la obra) pero estaba en (y continúa apuntando hacia) *otro lugar*, en espacio y en tiempo».

[5] «Todo ente social [emerge] de las interacciones entre entes que operan a una escala menor. Cada nivel de la escala retiene una cierta autonomía y puede por tanto ser una unidad de análisis legítima».

[6] «El arqueólogo es un componente de este ensamblaje, y la investigación arqueológica ayuda a reconfigurar o remodelar el ensamblaje de nuevas maneras»; «los arqueólogos dan forma y componen los ensamblajes que excavan».

evocadas en los textos. En el análisis ofrecido a continuación, dichos textos son un relato y una novela de la transición del siglo XX al XXI que recrean, respectivamente, cuadros de Diego Velázquez y Johannes Vermeer: «Christ in the House of Martha and Mary» (1998), de A.S. Byatt, y *Girl with a Pearl Earring* (1999), de Tracy Chevalier.

3. «CHRIST IN THE HOUSE OF MARTHA AND MARY», DE A.S. BYATT

En «Christ in the House of Martha and Mary», perteneciente a la colección *Elementals. Stories of Fire and Ice*, la escritora británica A.S. Byatt (1936-2023) ensambla una historia ecfrástica recurriendo al lienzo de Velázquez *Cristo en casa de Marta y María* (c. 1618), pintura seleccionada por esta autora como «Author's Picture Choice» en la *National Gallery News* de noviembre de 1993. En este «bodegón religioso», la parte izquierda del primer plano está ocupada por dos mujeres, una anciana y la otra joven. Esta última parece estar ocupada en la preparación de alguna comida, ya que tiene un mortero en sus manos, y a su derecha hay una mesa con diversos utensilios de cocina y diferentes alimentos, entre los que destacan pescado y huevos. Tanto por su posición en la distribución del cuadro, como por la incidencia de la luz, estos dos personajes femeninos (en especial, la joven) y los alimentos son los que atraen la atención del espectador en primera instancia. En un segundo plano, el cuadro muestra la escena bíblica que da título a la composición: la visita de Cristo a las hermanas Marta y María de Betania, episodio narrado en San Lucas 10: 38-42, en el que Cristo responde a la queja de Marta (representante de la vida activa) sobre la actitud contemplativa de María con una aseveración conformista sobre cómo «María ha escogido la parte mejor, y nadie se la quitará». De esta manera, en este ensamblaje ecfrástico, no solo interviene el lienzo de Velázquez, sino también la narración bíblica que emerge como referente del cuadro, que aparece citado y explicado en la historia de Byatt (1998: 224). Así, la lectura e interpretación del pasaje bíblico añaden niveles de significado al propio relato, además de erigirse en objeto de re-intepretación por parte de la autora literaria, ofreciendo una alternativa a la dicotomía entre la vida activa y la contemplativa que subyace en el episodio de San Lucas.

En el ámbito de la recepción crítica del lienzo *Cristo en casa de Marta y María*, John Moffitt ha resaltado el carácter complejo y sutilmente enigmático de esta obra de Velázquez (Moffitt 1991: 15), que según la interpretación de Brown (1986: 17), nace de un tratamiento ambiguo del espacio. Dicho tratamiento, que ha sido comparado (en términos de su «abrupta yuxtaposición») con «la disposición de los escenarios españoles de finales del XVI y primera décadas del XVII» (Moreno Mendoza 2004: 118), ha dado lugar a un doble foco de discusión y controversia entre los historiadores del arte: la relación entre las figuras del primer plano y las del fondo, y la naturaleza de la escena representada en el segundo plano, que se ha interpretado como un espejo, un cuadro o una ventana. Por una parte, algunos críticos plantean que las figuras en primer plano pueden

identificarse con los personajes bíblicos del segundo plano, de tal manera que la anciana ha sido vislumbrada como Marta (MacLaren; citado en Domínguez Ortiz *et al.* 1990: 62), mientras que la joven ha sido interpretada como María (Moffitt 1991: 23) o incluso como Marta (Domínguez Ortiz *et al*. 1990: 62). Por otra parte, la escena religiosa ha sido interpretada por José López-Rey como un reflejo en un espejo (1999: I.41), a diferencia de la visión ofrecida por J. Antonio Maravall o Jonathan Brown: si Maravall sugiere que la composición se trata de «un cuadro dentro del cuadro» (Maravall 1960:169), Brown aboga por la idea de una sincronía entre los dos planos, planteando que las tres figuras bíblicas se ven a través de una ventana, al igual que en la otra obra velazqueña *Cristo y los discípulos de Emaús* o *La mulata* (Brown 1986: 17).

Todos estos aspectos son ensamblados por Byatt en su relato, que al igual que la novela de Chevalier analizada más adelante, incluye como componentes del ensamblaje ecfrástico no solo los propios cuadros, sino también las interpretaciones críticas de los mismos. Así, la autora da respuesta a la cuestión de la identidad de las dos mujeres del primer plano mediante la creación de los personajes de las sirvientes españolas Concepción (una mujer de edad avanzada cuyo punto de vista focaliza la narración en tercera persona en diversos puntos del relato) y Dolores, una joven con un talento especial para la cocina: «She had an extraordinary fine nose for savours and spices, and a light hand with pastries and batters, […] She could become a true artist, if she chose, she could go far» (Byatt 1998: 219)[7]. Junto a ellas, Byatt introduce la figura de un joven pintor amigo de Concepción, que puede ser reconocido como Velázquez a pesar de que su nombre permanezca oculto bajo las expresiones «the young painter» y «the artist». De este modo, el relato presenta una perspectiva sobre la identidad de las mujeres que se corresponde con la interpretación ofrecida por Brown, quien argumenta que Velázquez representa a estas dos mujeres como personas concretas de su tiempo (1986: 17), pudiéndose localizar así la acción de la historia en la España de principios del siglo XVII. Al mismo tiempo, sin embargo, el hecho de que Byatt nunca nombre al personaje del pintor como «Velázquez» imprime un carácter atemporal, y por tanto universal, al relato, cuya interpretación última queda en manos del lector como agente activo del ensamblaje.

Significativamente, de todos estos personajes, el elemento más relevante en el ensamblaje ecfrástico no es la figura del pintor, sino Dolores, cuya expresión constituyó para Byatt uno de los rasgos más atractivos del cuadro a la hora de componer el relato: «the expression on the face of that very angry servant girl in *Christ in the House of Mary and Martha* haunts me, and she haunts me partly because she is in the same picture as this perfectly painted egg –they balance each other» (Tonkin 1999: 26)[8]. Es precisamente Dolores quien se rebela ante la injusticia

[7] «Ella tenía un olfato extraordinariamente fino para los sabores y las especias, y un trato delicado para las pastas y las masas, […] Podría llegar a ser una verdadera artista, si quisiera, podría llegar lejos».

[8] «La expresión en el rostro de esa joven sirviente muy enfadada en *Cristo en casa de Marta y María* me obsesiona, y me obsesiona en parte porque está en el mismo cuadro que ese huevo pintado a la perfección – se equilibran mutuamente».

de su posición social frente a la de su antagonista, Doña Conchita, la señorita de la casa. Como resultado de esta actitud inconformista, Dolores protagoniza un ataque de ira que lleva al joven artista a dirigirse a Dolores para transmitirle una lección que reinterpreta la dicotomía subyacente en el episodio bíblico de Cristo en casa de Marta y María: la división entre las personas no se encuentra entre los sirvientes y los que son servidos, o entre los trabajadores y los ociosos, sino «between those who are *interested* in the world and its multiplicity of forms and forces, and those who merely subsist, worrying and yawning» (Byatt 1998: 226)[9]. Además, el pintor invita a reconsiderar la cuestión de la naturaleza del artista, argumentando a Dolores que una cocinera, en tanto que creadora a través de los alimentos, se sitúa en el mismo plano que un pintor, pues «the cook, as much as the painter, looks into the essence of the creation, not [...] in light and on surfaces, but with all the other senses, with taste, and smell, and touch» (Byatt 1998: 225)[10].

El personaje que podría identificarse con Velázquez protagoniza así un proceso de enseñanza que lo sitúa al nivel de Cristo en el pasaje de San Lucas. En el transcurso de este proceso, el pintor encuentra en las dos mujeres, y sobre todo en Dolores (quien muestra una poderosa fuerza en su ira), inspiración para pintar una obra sobre dicho episodio bíblico (Byatt 1998: 227). De este modo, el relato de Byatt ofrece una interesante visión ficcionalizada de las circunstancias en las que el pintor sevillano decidió emprender la composición de este cuadro, describiendo el modo en que integró las figuras femeninas en el lienzo. Significativamente, el clímax de la narración coincide con el momento de mayor interés ecfrástico, cuando el cuadro de Velázquez se visualiza verbalmente en la parte final de la historia:

> There they both were, in the foreground at the left. She herself [Concepción] was admonishing the girl [Dolores], pointing with a raised finger to the small scene at the top right-hand corner of the painting –was it through a window, or over a sill, or was it an image of an image on a wall? it was not clear– where Christ addressed the holy staring woman crouched at his feet whilst her sister stood stolidly behind, looking also like Concepción, who had perhaps modelled for her from another angle. But the light hit four things –the silvery fish […], the solid white gleam of the eggs […], the heads of garlic, […] and the sulky, fleshy, furiously frowning face of the girl, above her fat red arms in their brown stuff sleeves (Byatt 1998: 229)[11].

[9] «[E]ntre aquellos que están *interesados* en el mundo y su multiplicidad de formas y fuerzas, y aquellos que simplemente subsisten, aburriéndose y bostezando».

[10] «El cocinero, tanto como el pintor, busca la esencia de la creación, no […] en la luz y en las superficies, sino con todos los otros sentidos, con el gusto, el olfato, y el tacto».

[11] «Allí estaban ambas, en primer plano a la izquierda. Ella misma [Concepción] estaba amonestando a la joven [Dolores], apuntando con el dedo a la pequeña escena en la esquina superior derecha del cuadro – ¿se veía a través de una ventana, o sobre un alféizar, o era una imagen de una imagen colgada en la pared? no estaba claro – donde Cristo se dirigía a la santa mujer que lo miraba fijamente agachada a sus pies mientras su hermana se mantenía imperturbablemente de pie, con un aire también a Concepción, quien quizás había sido su modelo desde otro ángulo. Pero la luz incidía sobre cuatro objetos – el pescado plateado […], el brillo blanco y sólido de los huevos […], las cabezas de ajo, […] y el rostro mohíno, regordete, con el ceño furiosamente fruncido de la joven, sobre sus brazos gordos y enrojecidos en sus mangas de tela marrón».

Teniendo en cuenta la importancia que tiene para Byatt la expresión airada de la joven en el cuadro, resulta fundamental que al final de la historia se produzca una transformación que sustituye la ira por risa. Tras la visualización verbal del cuadro de Velázquez desde la perspectiva de Concepción, Byatt crea en el relato un momento de gran tensión en el que el rostro airado de Dolores se encuentra cara a cara con la representación en el lienzo de su propia expresión de ira. Este momento culmina con un proceso transformativo por el cual «the momentary coincidence between image and woman vanished, as though the rage was still and eternal in the painting and the woman was released into time» (Byatt: 1998: 230)[12]. Como consecuencia, la ira de Dolores se disuelve en una carcajada, de tal modo que el gesto mohíno, ya ausente del rostro de la joven, queda únicamente plasmado en el cuadro de Velázquez.

Esta risa, como ha planteado Celia Wallhead (2007: 169-170), cumple dos objetivos: por un lado, transforma momentáneamente a Dolores en una hermosa joven; por otro, sirve como indicador de que la cocinera ha completado el proceso de formación recibido del pintor, aprendiendo que ella también puede acceder a «la parte mejor», aunque en su caso, como en el del pintor, ese acceso deba realizarse a través del arte (Byatt 1998: 225). De una manera más global, el cambio experimentado por Dolores puede interpretarse como una reflexión sobre el poder transformativo del arte, que constituye el mensaje último y central del ensamblaje ecfrástico del relato, el cual concluye con una comida en la que pintor y cocineras disfrutan de los alimentos que Dolores ha preparado en su ejercicio del arte culinario.

4. *GIRL WITH A PEARL EARRING*, DE TRACY CHEVALIER

La relación de maestro-discípula encarnada aquí por el artista y el personaje femenino emerge nuevamente en *Girl with a Pearl Earring*, donde la escritora anglo-norteamericana Tracy Chevalier (1962-) presenta al artista Johannes Vermeer a través de la perspectiva de un personaje ficticio que finalmente se convierte en la modelo de uno de sus cuadros más inusuales, el cual da título a la novela. En el curso de dicho proceso, la narración de Chevalier integra alusiones, visualizaciones y comentarios sobre varias obras de Vermeer que articulan vínculos no solo con su trayectoria artística y vital (ensamblando ecfrásticamente sus lienzos y principios estéticos), sino también con estudios y análisis de su producción desarrollados por historiadores del arte. En este sentido, por ejemplo, la centralidad de la figura femenina en la obra de Vermeer –que ha sido caracterizada por especialistas como Lisa Vergara en términos del modo en que «Vermeer's artistic devotion to women is one of the most striking

[12] «La coincidencia momentánea entre imagen y mujer se desvaneció, como si la ira fuera inmóvil y eterna en el cuadro y la mujer se liberara en el tiempo».

features of his extraordinary oeuvre» (Vergara 2001: 54)[13]– aparece en la novela bajo la forma del otorgamiento de la perspectiva y voz narradora al personaje ficticio de su protagonista femenina, así como en términos de la relevancia de otros personajes históricos femeninos tales como Catharina (la esposa de Vermeer) y la madre de esta, Maria Thins.

Al componer *Girl with a Pearl Earring*, el objetivo primordial de Chevalier fue el de ofrecer un versión imaginaria de las circunstancias que rodearon la expresión enigmática de la joven retratada en *La joven de la perla* (c. 1665-1666), creando para ello un personaje que encarna a la desconocida y misteriosa figura del lienzo. Este personaje es Griet, una joven doncella que, durante su servicio a la familia Vermeer entre 1664 y 1666, entabla una relación con el pintor basada en su mutuo entendimiento estético que culmina con la transformación de Griet en la modelo del cuadro. Al mismo tiempo, la narración de Chevalier, además de ficcionalizar el origen de esta obra, también «crea un escenario donde las relaciones de Vermeer con su familia y modelos cobran vida, y donde el carácter enigmático de sus imágenes pueden verse como resultado de necesidades y preocupaciones humanas» (Wheelock Jr. y Glass 2001: 180). De este modo, la novela invita a los lectores a convertirse en componentes activos de su ensamblaje: durante el proceso de lectura, los receptores del texto pueden interpretar, anacrónistica e imaginativamente, las obras del artista flamenco en dicho periodo como plasmaciones de las reacciones de los personajes ante los eventos narrados en el texto. Así, el ejercicio ecfrástico que conforma tanto el relato de Byatt como la novela de Chevalier favorece una relación bidireccional entre la obra pictórica y la literaria: el referente artístico imprime niveles de significado e interpretación al texto, que a su vez propicia la reconsideración y reinterpretación del cuadro, tanto desde la perspectiva crítica como imaginativa.

Tal es el caso, por ejemplo, de *Mujer con jarra* (c. 1664-1665), uno de los varios óleos de Vermeer que se erigen en referentes de la novela, ya que (a diferencia del relato de Byatt y su diálogo con un único cuadro de Velázquez), el ensamblaje ecfrástico de *Girl with a Pearl Earring* no solo integra el lienzo del mismo título, sino que recrea también otras obras del pintor neerlandés, tales como *Dama con collar* (c. 1664) o *Dama que escribe una carta* (c. 1665). En relación a *Mujer con jarra*, el historiador Arthur Wheelock ha planteado que la obra refleja el modo en que Vermeer siguió una tendencia neoplatónica en su búsqueda de la armonía y el orden interior de la naturaleza a través de la representación de objetos cotidianos (Wheelock 1995: 146), cuya presencia en el cuadro capta la atención de Griet en su ejercicio de visualización verbal. Al describir el proceso creativo del lienzo, la voz narradora plasma ecfrásticamente en palabras los colores, texturas, efectos lumínicos y disposición de las figuras y objetos, con un interés por el detalle que se justifica narrativamente en el texto por la necesidad de Griet de evocar las obras pictóricas a su padre, quien ha perdido el sentido de la vista:

[13] «La devoción artística de Vermeer por las mujeres es uno de los rasgos más llamativos de su extraordinaria producción».

> "The [female figure] stands in a bright corner by a window," […] "She is facing us, but is looking out the window, down to her right. She is wearing a yellow and black fitted bodice of silk and velvet, a dark blue skirt, and a white cap that hangs down in two points below her chin." […]
>
> "She has one hand on a pewter pitcher sitting on a table and one on a window she's partly opened. She's about to pick up the pitcher and dump the water from it out the window, but she's stopped in the middle of what she's doing and is either dreaming or looking at something in the street" (Chevalier 1999: 38)[14].

Este pasaje es muy significativo porque descubre cómo el diálogo entablado con el lienzo también tiene en cuenta las interpretaciones de la obra, como ocurre con la atención prestada a la mirada ausente de la modelo hacia la ventana, que ha sido objeto de análisis por parte de especialistas como Wheelock (1995: 146) o Norbert Schneider (2004: 62). En la novela, la posición de la figura femenina se presenta como inspirada por Griet en su actividad de limpieza del estudio de Vermeer (Chevalier 1999: 91-92), en uno de los episodios de interacción entre pintor y doncella que resulta en una relación de maestro y discípula, como ocurre con el joven pintor y Dolores en «Christ in the House of Martha and Mary». En *Girl with a Pearl Earring*, la lección del personaje de Vermeer acerca de la percepción e interpretación de la realidad por parte del artista se centra en una de las dicotomías tratadas en la novela, que es la diferencia entre católicos y protestantes que impregnó el contexto histórico en el que vivió el pintor: «[p]aintings may serve a spiritual purpose for Catholics, but […] Protestants see God everywhere, in everything. By painting everyday things – tables and chairs, bowls and pitchers, soldiers and maids – are they not celebrating God's creation as well?» (Chevalier 1999: 149)[15]. Además, Griet (al igual que Dolores) muestra un talento artístico innato que, reflejado en su habilidad para percibir sutiles diferencias de color y en su consciencia de la importancia de la luz, le incita a introducir algunos cambios en el mobiliario y los objetos del estudio de Vermeer.

Esta habitación aparece en la novela como la localización de las escenas interiores pintadas por Vermeer, entre las que destaca *La joven de la perla*, cuya composición se erige en el clímax de la obra. De hecho, este intenso momento en la relación entre pintor y doncella está precedido por una serie de episodios narrados con el ritmo lento característico del meticuloso proceso compositivo de Vermeer, incrementando así una tensión narrativa que se libera bruscamente con el arrebato de ira de la esposa del pintor cuando descubre que Griet ha usado sus pendientes

[14] «"La [figura femenina] está de pie en un rincón iluminado al lado de una ventana", […] "Está frente a nosotros, pero mirando por la ventana, abajo a su derecha. Lleva un ajustado corpiño amarillo y negro hecho de seda y terciopelo, una falda azul oscuro, y una cofia blanca que cuelga por dos lados bajo su barbilla" […]. "Tiene una mano sobre una jarra de peltre apoyada en una mesa y otra sobre una ventana que ha abierto parcialmente. Está a punto de asir la jarra y arrojar el agua que contiene por la ventana, pero se ha parado en medio de lo que está haciendo y está ensoñada o mirando algo en la calle"».

[15] «Los cuadros pueden tener un propósito espiritual para los católicos, pero […] los protestantes ven a Dios en todas partes, en todas las cosas. Al pintar objetos cotidianos – mesas y sillas, cuencos y jarras, soldados y doncellas – ¿no están celebrando igualmente la creación de Dios?».

de perla para posar en el retrato. Se crea así una situación de contraste en la narración (como la oposición entre ira y risa en la conclusión del relato de Byatt) que replica en el universo creador de Vermeer la disonancia entre la serenidad irradiada por sus obras y el bullicio de su entorno familiar (van Maarseveen 2006: 52). Esa serenidad impregna *La joven de la perla*, cuyo origen ficcional se describe en la novela como la solución de Vermeer al deseo de su patrón, Pieter C. van Ruijven, de tener un cuadro de sí mismo con Griet. Para evitar la seducción de la joven por parte de este personaje, Vermeer pinta a su mecenas con su familia en la escena musical representada en *Terceto* (c. 1665-66), mientras que simultáneamente comienza en secreto un retrato de Griet, quien visualiza su propia imagen pintada en los siguientes términos:

> The painting was like none of his others. It was just of me, of my head and shoulders, with no tables or curtains, no windows or powderbrushes to soften and distract. He had painted me with my eyes wide, the light falling across my face but the left side of me in shadow. I was wearing blue and yellow and brown. The cloth wound round my head made me look not like myself, but like Griet from another town, even from another country altogether. The background was black, making me appear very much alone, although I was clearly looking at someone. I seemed to be waiting for something I did not think would ever happen (Chevalier 1999: 202-203)[16].

El hecho de que la voz de Griet interprete su gesto en el lienzo (al igual que ocurre con su comentario sobre la mirada ausente de la figura femenina en *Mujer con jarra*) resulta relevante porque pone de manifesto una vez más el modo en que la interpretación crítica del cuadro forma parte de la composición ecfrástica ensamblada por Chevalier. Así, la idea de que la joven, convertida en alguien diferente a través del poder transformativo del arte (materializado en el exotismo del turbante y en el punto de luz de la perla), se encuentra «claramente mirando a alguien […] esperando algo que no pensaba que nunca fuera a ocurrir» imprime un halo de misterio a la figura femenina que resuena en diversos estudios del lienzo, tanto anteriores como posteriores a la novela de Chevalier.

5. CONCLUSIÓN

En definitiva, el ejercicio final de visualización verbal en *Girl with a Pearl Earring* invita al lector a reconstruir la imagen de la obra icónica de Vermeer en un proceso activo mediante el cual la percepción subsiguiente del cuadro está mediada por su re-interpretación a través de la

[16] «El cuadro no era igual a ninguno de sus otros lienzos. Era solo de mí, de mi cabeza y hombros, sin mesas o cortinas, ni ventanas ni cepillos que suavizaran la escena y distrajeran. Me había pintado con mis ojos grandes, con la luz cayendo sobre mi cara pero con mi lado izquierdo en sombra. Iba vestida de azul y amarillo y marrón. El paño enrollado alrededor de mi cabeza me asemejaba a alguien diferente de mí misma, a una Griet de otra ciudad, incluso de otro país. El fondo era negro, haciendo que pareciera que estaba muy sola, aunque yo estaba claramente mirando a alguien. Parecía que estaba esperando algo que no pensaba que nunca fuera a ocurrir».

obra literaria. Tanto este lienzo como el de Velázquez otorgan el protagonismo a figuras femeninas anónimas que son, simultáneamente, objetos artísticos en su papel estático en los cuadros y agentes de creación estética en su actividad dinámica como artistas en las narraciones. De este modo, tanto "Christ in the House of Martha and Mary" como *Girl with a Pearl Earring* se erigen en ensamblajes ecfrásticos que implican un doble proceso de creación pictórica y literaria donde pintores, figuras femeninas, escritoras y lectores (mediados por las interpretaciones de historiadores del arte y críticos literarios) se articulan en armonía para emprender una reflexión sobre el poder transformativo del arte y la naturaleza del artista.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Jon. 2015. Towards an Assemblage Approach to Literary Geography. *Literary Geographies,* I (2): 120-137.

Block, Lawrence (ed.). 2016. *In Sunlight or In Shadow: Stories Inspired by the Paintings of Edward Hopper*. Nueva York: Pegasus Books.

Brown, Bill. 2020. Re-Assemblage (Theory, Practice, Mode). *Critical Inquiry* 46: 259-303.

Brown, Jonathan. 1986. *Velázquez, Pintor y cortesano* (Versión española de Fernando Villaverde). Madrid: Alianza Editorial.

Byatt. A.S. 1998. Christ in the House of Martha and Mary. *Elementals. Stories of Fire and Ice,* 219-230. Londres: Chatto & Windus.

Chevalier, Tracy. 2000 (1999). *Girl with a Pearl Earring*. Londres: Harpercollins.

Clüver, Claus. 1997. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, ed. por Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund y Erik Hedling, 19-33. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi.

DeLanda, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Londres y Nueva York: Continuum.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1987 (1980). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia 2* (Trad. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Domínguez Ortiz, Antonio; Pérez Sánchez, Alfonso E.; y Gállego, Julián. 1990. *Velázquez*. *Museo del Prado, 23 enero - 31 marzo 1990*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Golahny, Amy. 1996. *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Hamilakis, Yannis y Jones, Andrew Meirion. 2017. Archaeology and Assemblage. *Cambridge Archaeological Journal,* 27 (1): 77-84.

Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.

Keats, John. 1979 (1819). Ode on a Grecian Urn. *Poetical Works*. Londres: Book Club Ass.

Lara-Rallo, Carmen. 2012. Ekphrasis Revisited. Crossing Artistic Boundaries. *Relational Designs in Literature and the Arts: Page and Stage, Canvas and Screen*, ed. por Rui Carvalho Homem, 97-108. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.

Lara-Rallo, Carmen. 2019. Liminal Encounters Between Literature and Music in Contemporary British Women's Short Stories. *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*, ed. por Barbara Korte y Laura Lojo-Rodríguez, 265-281. Londres: Palgrave Macmillan.

López-Rey, José. 1999. *Velázquez. La Obra Completa*. Colonia: Taschen.

Maravall, J. Antonio. 1960. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Moffitt, John F. 1991. *Velázquez, Práctica e Idea: Estudios Dispersos* (Trad. Patricia Salcedo *et al.*). Málaga: Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos.

Moreno Mendoza, Arsenio. 2004. *Cristo en casa de Marta y María* de Velázquez, una interpretación carmelitana. *Cuadernos de arte e iconografía,* 13 (25): 117-129.

Nail, Thomas. 2017. What Is an Assemblage? *Substance,* 46 (1): 21-37.

Panagiotidou, Maria-Erini. 2022. *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*. Londres: Palgrave Macmillan.

Schneider, Norbert. 2004. *Vermeer. The Complete Paintings*. Colonia: Taschen.

Tonkin, Boyd. 1999. Interview with A. S. Byatt. *Anglistik,* 10 (2): 15-26.

Van Maarseveen, Michel. *Vermeer of Delft. His Life and Times* (Trad. M.E. Bennet). Amersfoort y Brujas: Bekking & Blitz.

Vergara, Lisa. 2001. Perspectives on Women in the Art of Vermeer. *The Cambridge Companion to Vermeer*, ed. por Wayne E. Franits, 54-72. Cambridge: Cambridge University Press.

Vreeland, Susan. 2005. *Life Studies*. Harmondsworth: Penguin.

Wallhead, Celia. 2007. *A.S. Byatt: Essays on the Short Fiction*. Berna: Peter Lang.

Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.

Wheelock, Arthur K. 1995. *Johannes Vermeer*. Washington y La Haya: National Gallery of Art (Washington) y Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis (La Haya).

Wheelock Jr., Arthur y Glass, Marguerite. 2001. The Appreciation of Vermeer in Twentieth-Century America. *The Cambridge Companion to Vermeer*, ed. por Wayne E. Franits, 161-181. Cambridge: Cambridge University Press.

ESCRITORAS BRITÁNICAS AFRODESCENDIENTES: ENSAMBLAJES IDENTITARIOS EN ANDREA LEVY Y BERNARDINE EVARISTO[1]

SOFÍA MUÑOZ VALDIVIESO

El presente ensayo considera la contribución a la literatura británica de dos de las escritoras afrodescendientes más reconocidas de su generación, Andrea Levy (1956-2019) y Bernardine Evaristo (1959-), ambas nacidas en el Londres de los años cincuenta en el seno de familias provenientes de países del Imperio británico. Los padres afrocaribeños de Levy acudieron desde Jamaica a la llamada de la madre patria para reconstruir el país tras la Segunda Guerra Mundial; Evaristo creció como la cuarta de ocho hermanos en una familia interracial de madre inglesa y padre nigeriano que emigró a Reino Unido en 1949. En nuestro análisis destacamos la aportación de estas autoras a la reconsideración de la historia y de la identidad nacional británica a las puertas del siglo XXI, ya que en sus novelas dan cabida a las identidades híbridas de parte de la población actual, las resultantes del ensamblaje de historias y trayectorias forjado a través de los siglos entre colonias y metrópolis. Levy y Evaristo han sido siempre muy beligerantes en la defensa de sus identidades como unión dinámica y activa de sus heterogéneos caminos familiares y personales. Su producción literaria investiga a través de la ficción estos ensamblajes identitarios surgidos tras la posguerra en el país, cuando empieza a cambiar lo que significa ser británico en una sociedad con creciente presencia de población procedente de países del Imperio.

El padre de Levy viajó en 1948 a bordo del famoso transatlántico Empire Windrush que dio nombre a los inmigrantes caribeños llegados al país en la posguerra, la llamada "generación Windrush"[2]. Las experiencias de sus padres (su madre se uniría después) sirvieron de inspiración para *Small Island* (2004), la novela que realmente la dio a conocer entre los lectores

[1] El estudio se enmarca dentro del Proyecto de Investigación "Reorientando la teoría del ensamblaje en la literatura y cultura anglófonas/Re-orienting Assemblage Theory in Anglophone Literature and Culture" (Ref. PID2022-137881NB-I00) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+.

[2] Según la *British Naturalization Act* de 1948, los trabajadores caribeños eran en ese momento ciudadanos con pasaporte británico. El padre de la autora sentía, como los demás inmigrantes del Empire Windrush y como los que llegaron más tarde, que formaba parte de Gran Bretaña: «Él sabía que era ciudadano británico. Viajaba con pasaporte británico […] Se dirigía al centro de su patria […] pensaba que Jamaica era un territorio soleado dentro de Gran Bretaña» (Levy 2000). Las citas de textos en inglés aparecen en traducción de la autora del ensayo.

británicos y que recibió el Whitbread Novel Award y el Orange Prize for Fiction de 2004, así como el Commonwealth Writers Prize y el Best of the Best Orange Prize de 2005. La repercusión de sus tres novelas anteriores había sido mucho menor. *Every Light in the House Burnin'* (1994), *Never Far from Nowhere* (1996) y *Fruit of the Lemon* (1999) exploraban las vidas de los descendientes de aquellos primeros inmigrantes de la posguerra, a los que dos generaciones después la sociedad británica aún no acababa de aceptar como ciudadanos de pleno derecho. *Small Island* tuvo un gran éxito entre lectores y críticos, que conectaron con la narración polifónica de Levy. La novela combina cuatro puntos de vista para recrear la destrucción física y emocional de la contienda y el desarraigo de los primeros inmigrantes llegados a finales de los cuarenta a una tierra que ellos consideraban su madre patria. *Small Island* muestra las vidas entrelazadas de cuatro personajes que participan en la Segunda Guerra Mundial dentro y fuera del país y después sufren los primeros años de la posguerra en una nación devastada que debe aprender de nuevo a vivir y a convivir.

Levy recrea las voces de cuatro jóvenes involucrados en la re-construcción del país, un proceso en marcha no solo en el ámbito material, de infraestructuras, recursos y economía, sino también en la re-composición de las identidades nacionales que resultan del ensamblaje de gentes procedentes de territorios que durante siglos han sido parte del Imperio británico. La novela presenta el antes, el durante y el después de la guerra en las vidas de una pareja inglesa, la formada por Queenie y Bernard Bligh, y la experiencia de esos años para la pareja jamaicana formada por Hortense y Gilbert Joseph. Estos han llegado a Londres a finales de los cuarenta y, como otros inmigrantes después, «esperan ser recibidos con los brazos abiertos, ya que Gran Bretaña los ha animado a ir con propuestas llenas de esperanza y optimismo, en las que se presenta el país como una tierra de abundancia, una oportunidad de oro que no debe desperdiciarse» (Rushdie 1991: 133). Así pues, la novela combina perspectivas masculinas y femeninas, británicas y jamaicanas, y recuerda los años de la Segunda Guerra Mundial, en zonas de combate a través de Bernard, y en el llamado frente doméstico dentro del país por medio de Queenie. Recoge además las repercusiones de esos acontecimientos en las colonias mediante la perspectiva de Hortense y la participación de ciudadanos de esos países en la guerra a través del personaje de Gilbert, que representa las experiencias de los voluntarios caribeños de la Royal Air Force.

El sencillo y breve título de la novela, "pequeña isla", es polisémico y tiene varias capas. El sentido literal geográfico es aparentemente contradictorio, ya que Jamaica en el Caribe y las Islas Británicas en Europa son islas grandes dentro de su entorno. La frase en realidad ironiza sobre la sensación de superioridad que tienen los cuatro personajes principales con relación a las gentes que los rodean, tanto los jamaicanos en su consideración de los habitantes de las demás islas caribeñas del imperio, todas más pequeñas, como los británicos, habitantes de una gran isla, centro de un inmenso imperio que se extiende por el globo. Acostumbrados a destacar

entre las otras islas, los jamaicanos protagonistas no esperan el trato despectivo que reciben de los británicos, a los que ellos consideran compatriotas, mientras que el poderío de la nación británica está desmoronándose en el proceso mismo de la guerra. En ambos casos las grandes islas se tornan diminutas para los personajes masculinos, Bernard y Gilbert, que a ellas retornan después de sus experiencias impactantes por el mundo. Las vidas necesariamente entrelazadas de jamaicanos e ingleses en la novela anuncian el mestizaje de la sociedad británica contemporánea y el sentido más potente de la expresión "pequeña isla" del título no está de forma explícita en la novela, pero desde la perspectiva del siglo XXI parece inequívoco: los seres humanos que rechazan a otros por el color de su piel, por su cultura o su origen familiar son diminutas islas que se aíslan a sí mismas y pierden la riqueza del contacto, el mestizaje, el entrecruce de caminos que han ido creando las civilizaciones. Se podría argumentar que *Small Island* defiende «la posibilidad de considerar estas nuevas identidades británicas como el punto de encuentro de las historias globales que había iniciado el país con sus estrategias de expansión» (Featherstone 2009: 180). Según el famoso aforismo de quien durante cuarenta años fue director del Institute for Race Relations de Gran Bretaña, A. Sivanandan, para definir la inmigración de la posguerra: «Nosotros estamos aquí porque vosotros fuisteis allí». Gran Bretaña, da a entender la novela de Levy, menguará si se empeña en rechazar las consecuencias de su expansión colonial, entre ellas el desarrollo de un nuevo tejido nacional que debe incorporar los ensamblajes identitarios que surgen de las migraciones de los años cuarenta.

Small Island se centra en un periodo de la historia del Reino Unido que se ha inscrito en la memoria colectiva como un momento de unión nacional y de orgullo por la valentía y la resiliencia de la población. Al igual que otra autora afrodescendiente, Zadie Smith, que en su novela del año 2000 *White Teeth* mostraba la participación del personaje Samad Iqbal en las acciones bélicas del final de la Segunda Guerra Mundial, Levy demuestra con su ficción cómo la guerra fue un esfuerzo colectivo que incluyó a los habitantes de las entonces colonias del Imperio británico. La autora cierra *Small Island* con unas palabras de Winston Churchill sobre la Royal Air Force en un momento crítico de la Guerra: «Nunca en la historia de los conflictos humanos tantos debieron tanto a tan pocos». Así, su novela implícitamente extiende el agradecimiento del primer ministro a los habitantes de las entonces colonias, en concreto las del Caribe, que entregaron su esfuerzo y sus vidas en el proceso de la guerra. Levy ha reconocido cómo se inspiró en los testimonios recogidos por Robert N. Murray en su libro de entrevistas *Lest We Forget: The Experiences of World War II Westindian Ex-Service Personnel* (1996). A partir de ellos pudo recrear las voces y las vivencias de los hombres y mujeres caribeños que sirvieron en las fuerzas armadas británicas durante el conflicto. Esta participación en la guerra, como otros muchos aspectos del pasado y presente de los afrodescendientes del país, había permanecido en las sombras hasta finales del siglo XX. Levy tiene claro que uno de los objetivos de su labor como escritora es dar visibilidad a la historia de las gentes caribeñas y mostrar su

interacción con la historia británica: «Reino Unido tiene una gran deuda histórica con los demás países de la Commonwealth y espero que a través de la literatura se pueda comprender mejor nuestra historia compartida» («Commonwealth»).

La repercusión de esta novela como punto de partida para la reflexión sobre la historia del país se puede resumir en unos pocos hechos significativos. Aunque *Small Island* no trata sobre una sociedad esclavista, en 2007 fue escogida como texto de referencia dentro de las conmemoraciones del bicentenario de la abolición del comercio de esclavos en el Imperio británico. Formó parte del mayor proyecto de lectura hasta entonces realizado en Gran Bretaña, llamado "*Small Island* Read". Esta iniciativa conectó a lectores de Liverpool, Bristol, Glasgow y Hull, todas ellas localidades que habían estado muy involucradas desde finales del siglo XVII en el comercio de esclavos y después en las campañas para su abolición a finales del XVIII e inicios del XIX. Con "*Small Island* Read" se promovió la lectura de la novela entre enero y marzo de 2007 en estas ciudades británicas y por toda la zona oeste de Inglaterra: se distribuyeron de forma gratuita cincuenta mil ejemplares y otros muchos se pusieron a disposición de los lectores a través de quinientas bibliotecas de esas zonas. Uno de los objetivos planteados en este proyecto era propiciar el encuentro entre diversas comunidades a través de la lectura y favorecer con ello la cohesión social, por lo que en este caso el texto literario servía para abrir la posibilidad de reconsiderar la historia nacional y ciertas percepciones sobre la sociedad británica. Ciertamente, el proyecto facilitó el acercamiento del gran público a cuestiones de discriminación racial y desigualdad durante los años cuarenta planteadas en la novela y propició que los lectores no profesionales que participaron en él reflexionaran y se replantearan su visión del pasado, como quedó demostrado en estudios posteriores que analizaron sus reacciones en sesiones presenciales o a través de cuestionarios y otros medios (Lang 2007).

Small Island tuvo una gran recepción por parte de lectores y críticos literarios y, además, se incorporó a la cultura visual del país cuando en 2009 la BBC produjo una exitosa versión televisiva en dos partes con conocidos actores como Ruth Wilson, Benedict Cumberbatch y Naomi Harris. También obtuvo una enorme proyección diez años después de su publicación por medio de las artes escénicas, cuando en la primavera de 2019, poco después del fallecimiento de la escritora, la adaptación teatral del National Theatre de Londres cosechó un gran éxito de crítica y público. Una grabación de esta versión se difundió en salas de cine en los meses siguientes como parte del programa "National Theatre on Screen" (iniciado en 2009 siguiendo la estela del MetropolitanTheater de Nueva York en 2006). Durante el periodo de teatros cerrados por la pandemia en la primavera de 2020 la versión teatral de *Small Island* se compartió durante una semana en la iniciativa "National Theatre at Home", por lo que estuvo disponible para una audiencia global en esta plataforma de acceso gratuito, posiblemente la difusión más extensa de la novela de Levy desde su publicación. *Small Island* formó pues parte del esfuerzo del National Theatre por acercar la actividad teatral al público cuando era imposible asistir a las represen-

taciones: «la pandemia abrió las exclusivas salas del National Theatre a un público nuevo y mucho más numeroso e internacional, ya que a lo largo de los cuatro meses que duró la programación "National Theatre at Home" unos quince millones de espectadores de todo el planeta pasaron por los escenarios virtuales de YouTube» (Muñoz-Valdivieso 2022: 106). Así presentó a una audiencia global la visión que ofrece Levy sobre la Gran Bretaña de la posguerra, un momento en que empieza a cambiar la sociedad británica con nuevos ensamblajes identitarios. La autora no llegó a conocer el éxito de la versión teatral, pero se habría sentido muy satisfecha de su difusión como una de las dieciséis obras que el National Theatre seleccionó en ese momento de crisis para proyectar la cultura británica en el mundo.

Unos meses antes de la pandemia, *Girl, Woman, Other* (2019) de Bernardine Evaristo había recibido el Booker Prize en una polémica decisión en la que el jurado incumplió las normas del certamen al conceder también el premio ex aequo a *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood. Evaristo era la primera mujer afrodescendiente a la que se otorgaba este prestigioso galardón literario británico. Tras más de treinta años como escritora solo reconocida dentro de círculos académicos restringidos, Evaristo se convirtió con este premio en una figura importante de las letras británicas y empezó a despertar el interés de amplios sectores de lectores. Como indica ella misma, «el Booker ha incrementado mi capital cultural, de manera que cuando tengo algo que decir ahora el público que lo recibe es mucho más amplio» (Evaristo 2021: 176). *Girl, Woman, Other* apareció en la primavera de 2019, un momento en que cuestiones de identidad nacional estaban muy presentes mientras se debatía sobre su relación con Europa en la implantación definitiva del Brexit. La crisis global de la pandemia de 2020 unos meses después mostró la relevancia y la presciencia de la estructura caleidoscópica de esta novela que reúne las narrativas de personajes afrodescendientes en Gran Bretaña, fundamentalmente mujeres, cuyas vidas se entrelazan en una red que se expande por el mundo. Escrita para combatir la insularidad de nociones restrictivas de identidad, como ya hiciera Levy en *Small Island*, y con una clara defensa del feminismo interseccional, *Girl, Woman, Other* capta en sus doce narrativas con diferentes focalizaciones la complejidad de la sociedad británica contemporánea y «explora la variedad de las experiencias que vivimos como mujeres británicas afrodescendientes» (Donnell 2019: 100).

El tipo de familia interracial en la que creció Evaristo en el Londres de los años sesenta y setenta era muy poco frecuente y muy cuestionada, tanto en el ámbito privado de las respectivas familias como en el ámbito público de la sociedad en general. Las vivencias de la autora como mujer británica afrodescendiente han dejado una impronta en toda su producción literaria, desde sus inicios en el teatro, cuando con espíritu combativo fundó el Theatre of Black Women en los ochenta para dar cabida a las voces y experiencias de mujeres británicas negras, o desde su primera novela de los noventa, *Lara* (1997), en la recreaba personajes inspirados por su familia, hasta la reciente *Girl, Woman, Other* que dibuja las vidas entrecruzadas en Gran Bretaña de personajes afrodescendientes. Como decía la autora en una entrevista a raíz de la publicación de

Blonde Roots en 2008, «mis preocupaciones están en mi ADN» (Collins 2008: 1200). La inspiración de su primera novela fue su infancia en el hogar formado por su madre inglesa de origen irlandés y alemán y su padre nigeriano descendiente de africanos esclavizados en Brasil y retornados a África en el siglo XIX, así como sus primeras experiencias como adulta en el Londres de los años setenta. Como ha reconocido Evaristo, *Lara* es una ficcionalización de sus orígenes familiares: «una historia sobre migración e inmigración, anhelos y pertenencia, amores y familias que cruzan fronteras, y sobre el empeño, la ambición y la resistencia frente a la intolerancia, la pobreza y la adversidad» (Evaristo 2021: 129).

Andrea Levy y Bernardine Evaristo presentan en su narrativa personajes afrodescendientes en Reino Unido cuya presencia necesariamente cambia desde dentro el conjunto de la sociedad británica y las relaciones entre sus miembros, ya que visibilizan formas diferentes de ser británicos que aportan más matices a lo que significa ser británico. Levy señala con frecuencia en entrevistas que ella solo puede ser inglesa, dado que «Inglaterra es la única sociedad que conozco de verdad y que, por momentos, puedo comprender. Mi apariencia no es la de los ingleses de los años treinta, pero nací aquí y tengo derecho a ser inglesa. Inglaterra es mi hogar. Un lugar peculiar donde a veces me encanta ser inglesa» (Levy 2000). Al igual que Levy, Evaristo empezó a escribir porque quería crear historias que reflejaran las experiencias de los británicos afrodescendientes que no estaban presentes en la cultura que la rodeaba. Como ha indicado de manera explícita en entrevistas y ensayos, el objetivo de su trabajo creativo es explorar a través de la ficción los ensamblajes identitarios de los ciudadanos afrobritánicos para llegar a «comprender lo que significa ser negro en *este* país» (Liu 2019; cursiva en el original).

Levy y Evaristo han recreado una parte del pasado de la población británica en el contexto de la diáspora africana producida por el comercio europeo de seres humanos. Han explorado esta historia transatlántica en *The Long Song* (2010) y *Blonde Roots* (2008), novelas sobre la esclavitud y las plantaciones dentro del Imperio británico que se nutren de la tradición de las *slave narratives*, relatos autobiográficos de africanos que habían vivido la esclavitud en los siglos XVIII y XIX. Levy y Evaristo conectan en estas novelas Gran Bretaña, África y las Américas; recrean el entrecruce de vidas británicas y africanas como resultado del comercio y la esclavitud, así como las insidiosas ramificaciones de la ideología en la que se sustentaba el sistema original y que de alguna manera perduran en el presente, por lo que se podría decir que sus textos «nos invitan a reconsiderar la inevitable paradoja histórica de las naciones que primero han esclavizado y luego han liberado a personas de origen africano y que continúan discriminándolas dentro y fuera del país» (Kaplan y Oldfield 2010: 1). En este sentido, se podría argumentar que *Blonde Roots* y *The Long Song* son «como la figura mítica de Jano, pues miran al pasado de la esclavitud y al presente de las sociedades resultantes, textos *Sankofa* que movilizan el recuerdo de momentos aterradores para reactivar la reflexión sobre dónde nos encontramos ahora» (Muñoz-Valdivieso 2022: 227). Son relatos en los que accedemos,

según indica Evaristo en una entrevista, «al pasado a través del presente y al presente por medio del pasado» (Gustar 2015: 441).

The Long Song de Levy es a su vez un buen ejemplo de las estrategias de ensamblaje textual que usan las ficciones contemporáneas sobre la esclavitud, construidas a partir de las *slave narratives*, las autobiografías que dejaron tras de sí unos pocos hombres y mujeres esclavizados. Estas ficciones contemporáneas se conocen como *neo-slave narratives* y en ellas los novelistas ensamblan elementos de estos escasos testimonios, entonces mediatizados por la figura de un editor blanco, con los rastros casi imperceptibles de los africanos en las sociedades esclavistas del Atlántico, registrados como mercancías en contratos de compraventa, archivos de familias ilustres, y diarios de negreros o de propietarios de plantaciones. Así, por ejemplo, la recreación de una plantación caribeña del siglo XIX a través de una perspectiva femenina en la novela de Levy establece conexiones con la primera autobiografía de una mujer africana en el Caribe, *The History of Mary Prince, a West Indian Slave* (1831), uno de los pocos testimonios personales de las experiencias de mujeres sometidas a la esclavitud. El volumen, publicado en Londres como parte de la campaña para abolir la esclavitud, presenta las memorias de Mary Prince mediante la transcripción de su relato oral por parte de un editor, el entonces secretario de la Anti-Slavery Society británica Thomas Pringle.

Aunque la novela de Levy no está escrita en primera persona como las *slave narratives* originales, pronto se deja entrever que cuenta la historia de la propia narradora, la ahora anciana Miss July que a finales del siglo XIX rememora su pasado y recuerda su vida y la de sus compañeros de la plantación Concordia con una fuerza transformadora, centrándose no en su condición de víctimas de un negocio inhumano sino en su resiliencia y su capacidad, en circunstancias terribles, para el humor, el amor y la empatía. Es una voz intrusiva que a menudo interrumpe su historia con comentarios sobre lo narrado y sobre sus protagonistas, y que en ocasiones refleja los desacuerdos con su editor. Como Mary Prince y los demás autores africanos de autobiografías, la narración incluye esta figura del editor, que en el caso de Miss July es su propio hijo, criado y educado en Inglaterra por una familia inglesa y retornado a Jamaica como próspero dueño de una imprenta tras haber sido abandonado al nacer. Como podía suceder en las *slave narratives* originales, él escribe la introducción y el epílogo para la narración de la ex-esclava, pero Levy sutilmente cuestiona en su novela la necesidad de validación por parte de testigos y de un editor blanco que requerían estas publicaciones: Miss July deja claro que escribe lo que quiere recordar y de la manera en que le apetece narrarlo, por lo que en ocasiones rechaza de plano las sugerencias de su editor para incluir o eliminar contenido o para ajustar ciertas ideas o expresiones al decoro propio de la época. Miss July defiende su derecho a contar su historia según ella estima oportuno, en el tono (con frecuencia cómico) que ella quiere usar para evocar sus recuerdos de unos acontecimientos terribles, y con los silencios y las ausencias en su narración que a ella le parecen convenientes. Levy está dotando a la narradora ficticia de

una libertad de expresión que no existía en las autobiografías de esclavos, constreñidas por su necesidad de apelar a los lectores blancos para despertar en ellos sentimientos contra la esclavitud que los motivaran a actuar y ponerle fin.

Mientras *The Long Song* incorpora en tono cómico los desacuerdos del editor con la autora en los que suele prevalecer el criterio de ésta, *Blonde Roots* de Evaristo no incluye la figura del editor, sino que contrapone dos documentos de autoría diferente, la narración autobiográfica de una esclava y el panfleto en defensa de la esclavitud de su dueño. No se establecen conexiones explícitas entre estos textos; producen un choque de puntos de vista contrapuestos que obliga a los lectores a interpretar las realidades presentadas, que son contrarias a las históricas, ya que Evaristo crea en esta novela un universo alternativo que se podría describir como *ucronía*: un mundo en el que los llamados Aphrikans esclavizan a los Europanes y los explotan en sus colonias de ultramar. Como la novela de Levy, incluye una narración de esclavitud y liberación focalizada desde la perspectiva de una mujer, pero Evaristo no recrea un momento histórico concreto sino que inventa una sociedad multitemporal que fusiona características de periodos diversos de la historia europea y transatlántica, con personajes que se expresan en un registro informal de inglés contemporáneo pero que usan con total naturalidad arcaísmos del inglés del XVIII y XIX. Escribe pues una ficción especulativa con toques satíricos que busca desorientar al lector con situaciones contrarias al devenir conocido de la historia atlántica, desestabilizando y cuestionando expectativas y creencias sobre ideas de civilización y barbarie. Como en el caso de Levy, Evaristo amalgama elementos de las narrativas de esclavos, pero busca sorprender con un universo de valores, situaciones y conceptos distorsionados o invertidos. Cada una con su estilo personal, *Blonde Roots* y *The Long Song* se integran en el pequeño grupo de novelas de autores británicos que recrean la explotación que jugó durante más de dos siglos un papel importante en la generación de riqueza dentro del imperio, un corpus al que se van añadiendo más títulos desde la publicación de ambas novelas[3]. Este tipo de novelas recrean el papel de Gran Bretaña en la trata de esclavos y en la dispersión de la población africana por las Américas, y conectan con el proyecto de Evaristo de «explorar la diáspora africana—pasada, presente, real, imaginada—desde múltiples perspectivas» (Evaristo 2021: 176). Estas ficciones contribuyen a hacer circular por el imaginario colectivo la memoria de la esclavitud y, aunque su foco se ponga sobre todo en los antepasados de la población afrodescendiente, con sus historias recuerdan a la sociedad británica en su conjunto cómo la explotación de seres humanos del comercio atlántico es una parte relevante del pasado de todos los británicos.

[3] Son en su mayoría novelas de autores que tienen vínculos familiares con las antiguas colonias de África y el Caribe como *Higher Ground* (1989), *Cambridge* (1991) y *Crossing the River* (1993) de Caryl Phillips, *A Harlot's Progress* (1999) y *Johnson's Dictionary* (2013) de David Dabydeen o *Feeding the Ghosts* (1997) de Fred D'Aguiar. Entre los ejemplos posteriores de ficciones británicas sobre la esclavitud en el imperio podemos señalar, entre otras, *The Confessions of Frannie Langton* (2019) de Sara Collins, *The Book of Echoes* (2020) de Rosanna Amaka, o la novela juvenil *Cane Warriors* (2020) de Alex Wheatle.

La idea de que los desarraigos provocados por la esclavitud confluyen de manera significativa en los ensamblajes identitarios del presente es la base de la primera novela de Evaristo, *Lara* (1997), que fue reeditada en 2009 con pequeños cambios y con nuevas secciones dedicadas a la familia materna de la protagonista. Este primer texto narrativo de Evaristo en su formato original de 1997 dedica significativamente más atención a la rama paterna de Lara, una joven que al igual que la autora crece en el Londres de los sesenta y setenta de padre nigeriano y madre inglesa. Recoge las trayectorias de los antepasados de la protagonista, que al investigar sus raíces descubre los caminos cruzados de su familia paterna, nigerianos descendientes de esclavos libres retornados de Brasil en el siglo XIX (unas circunstancias que coinciden con las de la familia del padre de la propia autora). Las vidas de los miembros de esta familia están real y simbólicamente enmarcadas por las costas de los tres continentes entre los que se mueven a lo largo de los siglos. Los antepasados del padre de Lara fueron inicialmente desarraigados de su lugar de origen en África y transportados como mercancía al nuevo mundo, una ruta que vuelven a cruzar en dirección contraria cuando en el siglo XIX, y después de varias generaciones como esclavos en Brasil, retornan a Nigeria como personas libres. Allí se asienta el abuelo de Lara, cuyo hijo Taiwo emigrará a su vez a Gran Bretaña para iniciar una nueva vida a mediados del siglo XX.

Las identidades de estos personajes, como las de una parte de los británicos afrodescendientes de la sociedad contemporánea, se construyen sobre conceptos de raíces (en inglés *roots*) pero también de rutas (en inglés *routes*), en este caso los caminos recorridos entre Europa, África, y las Américas. El Atlántico marca el pasado y el presente de la familia de Lara y hay una parte del apellido familiar, D'Acosta, que apunta a la naturaleza transoceánica de su identidad y la de sus antepasados, forjada en el ensamblaje de sendas diversas a través del océano. Evaristo presenta el Atlántico no solo como el camino de la esclavitud desde África hacia América, sino también como vehículo de enriquecimiento y mestizaje. Siguiendo la terminología de Paul Gilroy en *The Black Atlantic* (1993) que hemos mencionado, se podría argumentar que la novela articula la evolución «from roots to routes» (de raíces a rutas), ya que la protagonista encuentra su lugar en el mundo cuando, tras viajar por África y las Américas siguiendo los caminos de sus antepasados, acepta que su identidad es la unión de voces, movimientos y mutaciones que forjan un anclaje diferente dentro de Gran Bretaña, su propio ensamblaje identitario como británica afrodescendiente del siglo XX. En la novela Evaristo muestra cómo la migración es motivo de desarraigo, pero también «punto de partida para la creación de nuevas formas dinámicas de concebir la identidad que van más allá de anteriores modelos estáticos [tales como] la idea de raíces» (McLeod 2010: 216). Así pues, como indica Evaristo en una entrevista sobre *Girl, Woman, Other*, su ficción pide al lector «que acepte la ambivalencia y la variabilidad como un hecho inevitable: que comprenda que Gran Bretaña […] tiene muchas historias diferentes […] y que existen multitud de maneras de ser británico» (Liu 2020).

Este ensamblaje identitario de la protagonista, en el que confluyen además los caminos diversos de los antepasados ingleses, irlandeses y alemanes de su familia materna, aparece reflejado también en la estructura formal de la novela, una polifonía de voces que combina la suya propia con las de su padre Taiwo y de su madre Ellen, así como las de miembros de generaciones anteriores como su tatarabuela y bisabuelo paternos o su abuela materna. La novela recoge el sufrimiento y el horror de las vidas marcadas por la esclavitud, pero celebra la resiliencia de estos seres humanos y la presencia de sus recorridos vitales en los ensamblajes identitarios de sus descendientes. Mestizaje y ensamblaje marcan otras realidades que Lara va conociendo en su viaje geográfico y emocional por los pasados de sus familiares. Ensamblaje es por ejemplo el *candomblé* que conoce en Brasil, la religión de la diáspora africana del siglo XIX que integraba dioses yorubas originarios de Nigeria, y el mestizaje caracteriza también la fe católica de los africanos brasileños descendientes de nigerianos; ensamblajes son las ciudades multiculturales que recorre Lara en la búsqueda de sus antepasados, como Salvador de Bahía o Lagos, la primera el lugar de Brasil donde vivió su bisabuelo y que los aceptó a todos, «africanos libres y esclavos … *sararas*, morenos, mulatos» (Evaristo 1997: 126), y la segunda la ciudad de Nigeria en la que nació y creció su padre, «una isla de bullicio y energía» donde convivían y se entremezclaban humanos de tonos variados, «almendra tostada/ caramelo, ocre, marfil, cobre» (Evaristo 1997: 111).

El nombre de la protagonista (Lara es la versión corta de Omilara) tiene significado, como es normal en yoruba, el idioma africano de su padre. «En mi idioma los nombres propios representan cosas»" (Evaristo 1997: 81), le dice Taiwo a su hija. Omilara quiere decir «la familia es como el agua» (Evaristo 1997: 43) y la novela usa con frecuencia imágenes de agua, corrientes y océanos en movimiento, fluida pero siempre conectada, como sugiere el proverbio yoruba usado de prefacio en la novela: «Por muy lejos que fluya la corriente/ nunca olvida sus orígenes». Junto con imágenes de raíces y árboles, aparecen en el texto referencias al agua de fuentes, ríos u océanos que articulan momentos decisivos de las vidas de los personajes. Así, por ejemplo, cuando por fin el bisabuelo de Lara le descubre a su nieto Taiwo su pasado de esclavitud, inicia su narración con «las olas de sus labios negro mar» (Evaristo 1997: 120); por otro lado, Lara siente el impulso de investigar la historia familiar y emprende un largo viaje tras la muerte de su abuela, ya que «[c]uando desapareció empezó a alzarse el mar/y a invadir mis sentidos por la noche, como una concha marina/ diferentes octavas, música, tenues expresiones/ palabras de viento y olas» (Evaristo 1997: 101); igualmente, la reconciliación de Lara con pasado y presente tras su recorrido por el mundo se produce bajo el agua de la cascada de Cachoera do Taruma en Brasil, «revitalizada por la cascada helada/ bautizada, resuelta a pintar la esclavitud más allá de mí» (Evaristo 1997: 140). El agua del Atlántico es el espacio real por el que transitan los personajes del presente (Lara lo cruza para visitar los lugares de sus antepasados) y del pasado (el "middle passage" y el recorrido contrario en libertad), pero es también

una presencia sutil en las vidas de los personajes: cuando llega a Londres desde Nigeria en los años cuarenta, el padre de Lara vive en una calle llamada «Atlantic Road» (Evaristo 1997: 25) y la enorme casa victoriana del barrio londinense de Woolwich en la que se cría junto a sus siete hermanos lleva por nombre «Atlantico» (Evaristo 1997: 46). Cuando se cierra la novela en el aeropuerto de Heathrow, Lara está de vuelta en Londres después de haber recorrido las rutas vitales de sus antepasados. Se encuentra ahora sí preparada para comprender y asumir el complejo ensamblaje identitario configurado por éstas, su condición de británica afrodescendiente, por primera vez convencida de su pertenencia a este país en el que, a pesar de las distancias, los sufrimientos y la amargura de las diásporas familiares, ella ha encontrado su sitio. La sabiduría acumulada en ese viaje por las geografías de la memoria hace que por primera vez sienta que su estatura y su dignidad como británica han tomado forma y que Gran Bretaña es su hogar. Tras recorrer mundo, como les sucede a los personajes masculinos de *Small Island*, ya le parece menos imponente, y al reencontrarse con su país después de conocer los caminos de sus antepasados, ahora por fin siente que Gran Bretaña es «*mi* isla—borrado ya el "Gran" de su nombre, / diminuta entre enormes continentes flotantes» (Evaristo 1997: 140; cursiva añadida).

En los estudios de finales del siglo XX sobre la población afrodescendiente de Gran Bretaña se pueden percibir dos tendencias contrapuestas aunque complementarias: por un lado, la mirada hacia el llamado Atlántico Negro, un enfoque que trata de conectar esta población con la diáspora africana de las Américas y con las raíces culturales de los continentes africano y americano; por otro lado, la mirada hacia dentro, hacia el propio país, un enfoque que se centra en la idea de pertenencia y que resalta cómo estas nuevas identidades británicas cuestionan y matizan concepciones anteriores ligadas a la condición racial. Según indica Pirker, se trata de «[i]nterpretar la experiencia de la población negra [en Gran Bretaña] como parte de un contexto diaspórico más amplio, global, o de percibirla como una experiencia británica e inscribirla dentro de la historia británica» (2011: 4). Ambas tendencias están presentes en la ficción de Levy y Evaristo. Según hemos argumentado en el presente estudio, su conexión con la diáspora africana no borra o disminuye su condición de británica en personajes como Lara, que forja su identidad en un país en el que no encuentra imágenes públicas, como le sucede a Irie, hija de padre inglés y madre caribeña en la novela *White Teeth* de Zadie Smith: «Ahí estaba Inglaterra, un espejo inmenso, y ahí estaba Irie, sin reflejo. Una extraña en un país de extraños» (Smith 2000: 266). Son británicas nacidas en familias de inmigrantes caribeños o africanos que buscan un sitio dentro de la sociedad circundante. Autoras como Levy, Evaristo o Smith ofrecen con sus historias y personajes un reflejo de estas realidades, y así su ficción recoge, como insiste Evaristo, ejemplos de la «multitud de maneras de ser británico» (Liu 2020). El éxito y la proyección en la sociedad contemporánea de las ficciones de estas autoras contribuye a normalizar como parte del tejido social lo que hemos denominado los ensamblajes identitarios de los británicos negros.

Las diferentes portadas de las ediciones de la novela *Lara* de Evaristo muestran el cambio de la primera a la segunda tendencia en la consideración de los afrodescendientes de Gran Bretaña que hemos mencionado. Se podría considerar este cambio de portada como un emblema del movimiento desde la percepción de la población afrodescendiente como fundamentalmente una diáspora a su incorporación dentro del ensamblaje que es la sociedad británica contemporánea. En la versión original de 1997, más centrada en los antepasados africanos del padre de la protagonista que en la familia de origen inglés, irlandés y alemán de su madre, la portada mostraba una máscara africana de madera, identificada en la contraportada como la reina Idia. Sobre los ojos de esta monarca del Reino de Benín de principios del siglo XVI (ahora Nigeria), se superponían dos globos terráqueos, uno mostrando Europa y África y otro con América del Sur y el Caribe. Esta imagen resumía la naturaleza diaspórica de Lara y anunciaba un texto sobre África y los continentes de la diáspora representados en la mirada inquietante de los globos oculares/terráqueos de la máscara. Cuando la autora publicó en 2009 una nueva edición que añadía secciones sobre la familia materna de la protagonista, la portada de la novela cambió radicalmente. La versión de 2009 matiza la idea de diáspora al incluir a los irlandeses desplazados por causas económicas y a los alemanes por la guerra y la novela incluye más voces de los antepasados europeos de la protagonista. La portada de esta edición es una celebración de mestizaje y una afirmación de pertenencia en Gran Bretaña; en ella la figura africana del pasado lejano es reemplazada por la imagen de una boda europea a mediados del siglo XX. Es la unión de un hombre nigeriano y una mujer inglesa, y la fotografía ha salido de los archivos privados de Evaristo, ya que se trata de los padres mismos de la autora, cuyas trayectorias familiares diversas (las "rutas" de Paul Gilroy) confluyen en el ensamblaje identitario de las siguientes generaciones.

La ficción de Andrea Levy y Bernardine Evaristo aporta perspectivas necesarias para entender la complejidad de las identidades británicas del siglo XXI, ya que sus textos reflejan realidades que han permanecido invisibles durante mucho tiempo, las de los británicos afrodescendientes. De esta manera, sus obras sirven para integrar a estas comunidades en Gran Bretaña dentro de lo que en su clásico volumen de 1983 Benedict Anderson llamó la "comunidad imaginada" del país (una visión de nación que tiene un cierto componente utópico, por lo que implica de unión entre sus miembros). Su narrativa ayuda a situar las experiencias de esta población dentro de la sociedad británica, de manera que las identidades ensambladas de los afrodescendientes británicos se perciban inequívocamente como parte de la nación. Estos ensamblajes identitarios amplían el concepto de Anderson hacia una idea más flexible y transnacional de "comunidad imaginada", una concepción más abierta a los cambios y las reestructuraciones entre sus elementos[4]. Así, como otros autores contemporáneos, Levy y Evaristo participan desde

[4] Ya en los años noventa, con la influencia de los movimientos migratorios y la globalización, se planteaban modulaciones del concepto de nación por parte de pensadores como Arjun Appadurai en el volumen *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996).

el ámbito del arte y la cultura en las conversaciones sobre la complejidad de la sociedad británica del presente, parte del mundo *glocalizado* de las primeras décadas del siglo XXI en el que se encuentran interconectadas realidades locales y experiencias individuales.

BIBLIOGRAFÍA

Amaka, Rosanna. 2020. *The Book of Echoes*. Londres: Penguin Random House.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres & Nueva York: Verso.

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Collins, Michael. 2008. «My Preoccupations Are in my DNI»: An Interview with Bernardine Evaristo. *Callaloo*, 31 (4): 1199-1203.

Collins, Sara. 2019. *The Confessions of Frannie Langton*. Londres: Penguin Random House.

"Commonwealth Writers' Prize: 2005 Winners". (12 de enero 2021) http://www.commonwealthwriters.com/2005/levy.html

Dabydeen, David. 1999. *A Harlot's Progress*. Londres: Jonathan Cape.

Dabydeen, David. 2013. *Johnson's Dictionary*. Londres: Jonathan Cape.

D'Aguiar, Fred. 1997. *Feeding the Ghosts*. Londres: Chatto & Windus.

Donnell, Alison. 2019. Writing of and for Our Time: Bernardine Evaristo Talks with Alison Donnell. *Wasafiri*, 34 (4): 99-104.

Evaristo, Bernardine. 1997. *Lara*. Tunbridge Wells: Angela Royal Publishing.

Evaristo, Bernardine. 2008. *Blonde Roots*. Londres: Hamish Hamilton.

Evaristo, Bernardine. 2019. *Girl, Woman, Other.* Londres: Hamish Hamilton.

Evaristo, Bernardine. 2021. *Manifesto: On Never Giving Up*. Londres: Hamish Hamilton.

Featherstone, Simon. 2009. *Englishness: Twentieth-Century Popular Culture and the Forming of English Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard: Harvard University Press.

Gustar, Jennifer. 2015. Putting History in Its Place: An Interview with Bernardine Evaristo. *Contemporary Women's Writing*, 9 (3): 433-448.

Kaplan, Cora y Oldfield, John. 2010. *Imagining Transatlantic Slavery.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Lang, Anouk. 2007. "Enthralling but at the same time disturbing": Challenging the Readers of *Small Island*. *Journal of Commonwealth Literature*, 44 (2): 123-40.

Levy, Andrea. 1994. *Every Light in the House Burnin'*. Londres: Headline Review.

Levy, Andrea. 1996. *Never Far from Nowhere*. Londres: Headline Review.

Levy, Andrea. 1999. *Fruit of the Lemon*. Londres: Headline Review.

Levy, Andrea. (19 de febrero de 2000). This is my England. *The Guardian*. https://www.guardian.co.uk/books/2000/feb /19/society1

Levy, Andrea. 2004. *Small Island*. Londres: Headline Review.

Levy, Andrea. 2010. *The Long Song*. Londres: Headline Review.

Liu, Rebecca. (2 de mayo de 2020). How Evaristo won the Booker. *Prospect Magazine.* https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/bernardine-evaristo-girl-woman-other-interview-profile

McLeod, John. 2010. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.

Muñoz-Valdivieso, Sofía. 2012. Neo-Slave Narratives in Contemporary Black British Fiction. *Ariel: A Review of International English Literature*, 42 (3-4): 43-59.

Muñoz-Valdivieso, Sofía. 2022. Cross-Genre Explorations in Black British Narratives of Slavery and Freedom: Bernardine Evaristo and Andrea Levy. *Tulsa's Studies in Women's Literature*, 41(2): 223-245.

Muñoz-Valdivieso, Sofía. 2022. Intermedialidad teatral en pandemia: National Theatre at Home. *Arco de Sombras*, ed. por Asunción Rayo Gruss, 105-123. Madrid: Dykinson.

Murray, R. N. 1996. *Lest We Forget: The Experiences of World War II Westindian Ex-Service Personnel.* Berwick upon Tweed: Nottinghamshire Westindian Combined Ex-Services Association and Hansib.

Pirker, Ulrike. 2011. *Narrative Projections of a Black British History*. Londres: Routledge.

Phillips, Caryl. 1989. *Higher Ground*. Londres: Viking.

Phillips, Caryl. 1991. *Cambridge*. Londres: Bloomsbury.

Phillips, Caryl. 1993. *Crossing the River.* Londres: Bloomsbury.

Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books.

Smith, Zadie. 2000. *White Teeth*. Londres: Hamish Hamilton.

Wheatle, Alex. 2020. *Cane Warriors*. Londres: Andersen Press.

EVASIÓN O VICTORIA: ENSAMBLAJE DE DISCURSOS EN LAS RECREACIONES AUDIOVISUALES DE LA FIGURA DE LA REINA VICTORIA[1]

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ CAMPOS

Resulta casi obvio mencionar a estas alturas la enorme relevancia de la figura de la reina Victoria de Inglaterra como personaje clave del siglo XIX. En este sentido, ella se ha convertido en una de las caras más reconocibles, si no la que más, de su época, a la que incluso ha llegado a bautizar con su propio nombre. Parece lógico, pues, que una figura de tal magnitud haya excitado la imaginación de multitud de guionistas y directores que la han retratado continuamente como personaje de ficción. El presente trabajo pretende realizar un breve recorrido por los modos y maneras en los que la reina ha sido recreada en la pantalla, tanto en producciones cinematográficas como televisivas, para llevar a cabo una serie de reflexiones sobre cómo el hecho de ser una mujer ha marcado notablemente la representación de una figura histórica de tal trascendencia.

Si, como se ha señalado, este estudio se va a centrar en la presencia de la monarca en la pantalla, cabe mencionar que la primera aparición de la reina en el mundo del celuloide no fue en una obra de ficción representada por una actriz. Dado que el nacimiento del cine tuvo lugar durante su reinado, la propia Victoria ya tuvo la oportunidad de ser filmada en unas imágenes de corte documental en su visita a Irlanda en 1900[2]. De esta manera, ella tiene el honor de haber sido la primera monarca inglesa que apareció en una pantalla y una de las primeras del mundo tras el káiser alemán y el zar ruso. Es bien sabido que tanto Victoria como su marido siempre fueron muy aficionados a las nuevas tecnologías de la imagen y llegaron a atesorar una importante colección de fotografías. De hecho, en el castillo de Windsor tenían una cámara oscura con un laboratorio de revelado (Christie 2016: 24). Igualmente, el cine fue también una in-

[1] Este estudio forma parte del Proyecto de Investigación "Reorientando la teoría del ensamblaje en la literatura y cultura anglófonas/Re-orienting Assemblage Theory in Anglophone Literature and Culture" (Ref. PID2022-137881NB-I00) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+.

[2] Aunque desgraciadamente parte de este material filmográfico ha desaparecido, aún se conservan diversos fragmentos de esta primera filmación de la reina que se encuentran disponibles en la plataforma YouTube y que muestran a una reina de edad ya muy avanzada: https://www.youtube.com/watch?v=DEoejZEEnEg.

vención que apasionó a la monarca y queda constancia de que en el castillo de Balmoral se proyectaron muchas de las primeras películas para la reina y su familia.

Pero más allá de las imágenes meramente documentales, en el mundo de la ficción pueden encontrarse cientos de películas y series de todos los géneros en las que Victoria hace aparición de una manera u otra. En el presente trabajo se van a dejar al margen las decenas de producciones en las que la reina aparece en breves cameos como un personaje más o menos transversal de una trama que no se relaciona directamente con ella, tal como ocurre en multitud de películas y series de todo tipo, desde comedias como *The Private Life of Sherlock Holmes* (Billy Wilder, 1970) a thrillers como *From Hell* (Albert Hughes y Allen Hughes, 2001), películas biográficas sobre importantes personajes históricos como *The White Angel* (William Dieterle, 1936) o incluso en el género de la ciencia ficción, tal como ocurre en la serie *Doctor Who*, en la que aparece la reina Victoria fundando el Instituto Torchwood para defender al planeta Tierra de posibles invasiones extraterrestres. El objeto de análisis de este trabajo va a ser las películas biográficas centradas en la reina Victoria en las que se lleva a cabo un acercamiento a la figura de la monarca con una cierta intención fidedigna. Por esta razón no se van a considerar producciones que explotan la figura de la reina para atraer el interés del público haciéndola protagonista de un episodio de ficción absolutamente inventado como es el caso de *Victoria in Dover* (Erich Engel, 1936) o *Mudlark* (Jean Negulesco, 1950).

El género del cine biográfico o biopic presenta a menudo una tensión continua entre los acontecimientos que realmente ocurrieron al personaje ilustre, cuya vida se pretende recrear, y lo que a los cineastas les gustaría que hubiera ocurrido con el fin de hacer la historia más atractiva para el público. El caso de la reina Victoria no es una excepción. En este sentido, los guionistas que se enfrentan a esta tarea deben optar entre obviar y transformar los hechos históricos para convertirlos en un producto de entretenimiento y evasión o, por el contrario, mantener una fidelidad a los acontecimientos con el fin de realizar un retrato realista de la auténtica reina Victoria en el que predomine la verosimilitud. Es precisamente a esta disyuntiva a la que se refiere el pequeño juego de palabras del título con la película de John Houston *Evasión o Victoria*.

Tomando como punto de partida el concepto de ensamblaje desarrollado a partir de las reflexiones de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *A Thousand Plateaus* (1980), queda claro que una obra cinematográfica constituye ya de por sí un claro ejemplo de ensamblaje en el que se combinan diferentes y heterogéneas disciplinas artísticas (literatura, fotografía, artes plásticas, música, moda, etc.). Sin embargo, el género del biopic añade un nuevo nivel de ensamblaje al tener que integrar y acoplar el discurso histórico con el discurso artístico para producir un resultado al menos aparentemente unitario y coherente. Además, en el caso de la reina Victoria hay otro factor de vital importancia y es que, como señala George Custen, los biopics sobre personajes femeninos suelen tener como tema recurrente «the conflict between the fulfilment

of heterosexual desire through romance and marriage and professional duty [el conflicto entre la realización del deseo heterosexual a través del romance y el matrimonio y el deber profesional (traducción propia)]» (citado en Richards 2017). Curiosamente, resulta muy significativo comprobar cómo en el caso de personajes históricos masculinos recreados en la ficción este conflicto se suele obviar o aparece de manera muy tangencial.

La primera adaptación de la vida de la reina de la que se tiene noticia es *Sixty Years a Queen* (Bert Haldane, 1913), película muda de la que desgraciadamente hoy en día no se conserva ninguna copia. Poco se sabe de esta producción, aparte de que presentaba un retrato muy favorecedor de la reina y de que tuvo un enorme éxito tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos[3]. Sin embargo, a pesar de esta gran aceptación por parte del público, curiosamente no se vuelven a realizar más adaptaciones de la vida de la reina en las siguientes décadas dado que, a requerimiento del propio rey Jorge V (nieto de Victoria), se prohibió expresamente la representación de su abuela en teatros, prohibición que se extendió por parte del Lord Chamberlain también a la pantalla. De hecho, una serie de proyectos de películas sobre la monarca que se estaban preparando en la época siguiendo la estela del éxito de *Sixty Years a Queen* tuvieron que verse cancelados. Esta prohibición fue finalmente anulada en 1936 por Eduardo VIII, bisnieto de Victoria, pocos meses antes de su abdicación. La razón de esta anulación hay que verla claramente a la luz del hecho de que precisamente al año siguiente se celebraba el centenario de la subida al trono de la reina. Con este motivo en 1937 coincidiendo con dicho centenario se estrenaría uno de los grandes clásicos del género como es *Victoria the Great* de Herbert Wilcox y un año más tarde *Sixty Glorious Years* (Herbert Wilcox, 1938), una especie de secuela que más que continuar la acción, vuelve a contar algunos episodios de la vida de la reina, pero centrándose esta vez más en la dimensión pública y política de la monarca, a diferencia de lo que ocurre en *Victoria the Great*, que abordaba aspectos más relacionados con su vida privada.

Resulta significativo comprobar cómo *Victoria the Great* intenta apropiarse del discurso histórico y ya desde el comienzo reivindica de manera explícita la verosimilitud de lo que en ella se narra. En este sentido, la película comienza con un rótulo que advierte: «Every incident is founded on historic fact and the political utterances by various statesmen are authentic [Todos los incidentes están basados en hechos históricos y las declaraciones políticas de los distintos estadistas son auténticas (traducción propia)]». Sin embargo, pese a esta declaración de intenciones inicial, la película presenta una visión excesivamente nostálgica y triunfalista de Victoria y del Imperio británico. Lejos del rigor histórico, hay una presentación idealizada de la reina y de la monarquía que tiene mucho de propaganda. Sin duda, el tono celebratorio que predomina en la película se deriva del contexto histórico en el que se realiza. Por un lado, tras la I Guerra Mundial, la gran depresión económica y el ambiente prebélico

[3] Para una recopilación más detallada de toda la información que se conserva sobre esta película véase el minucioso estudio al respecto de Montague.

que se respiraba en 1937 no es de extrañar que la época victoriana apareciese como una edad de progreso, estabilidad y prosperidad económica (Powell 2019). Por otro lado, merece ser tenido en cuenta también el hecho de que con la abdicación de Eduardo VIII en 1936 para casarse con Wallis Simpson se creó una crisis monárquica sin precedentes. De esta manera, no es extraño que la película reafirme de una manera tan evidente los valores monárquicos y la importancia de la corona para aglutinar a todo el país en los momentos de crisis como los que se estaban viviendo. Como acertadamente señala Kara McKechnie, «the production of History Films in times of crisis and uncertainty has the potential to put present problems in perspective and the resulting 'appeasement' can play into the hands of the ruling regime [La producción de películas históricas en tiempos de crisis e incertidumbre tiene el potencial de poner en perspectiva los problemas actuales, y el consiguiente 'apaciguamiento' puede beneficiar al régimen gobernante (traducción propia)]» (McKechnie 2002: 220).

Muy llamativo resulta también desde una perspectiva contemporánea cómo parte de esa visión idealizada de Victoria pasa por presentar al personaje en su esfera privada como una esposa sumisa y subordinada a su esposo Albert, a pesar de ser la reina. En este sentido, resulta claro cómo toda creación artística es hija de su tiempo y viene a reflejar una serie de valores que, vistos extemporáneamente, pueden resultar cuanto menos sorprendentes a los espectadores de otras épocas. También en este sentido resulta reseñable cómo en la secuela antes mencionada de la película, *Sixty Glorious Years*, se hace más hincapié en determinados episodios relacionados con la política exterior que, una vez más, tienen que ver con la particular situación política de 1938 cuando se realiza la película. Así, por ejemplo, la Guerra de Crimea, que en *Victoria the Great* apenas si aparece mencionada tangencialmente, ocupa sin embargo un lugar mucho más preponderante en esta película, en la que se pretende enfatizar los paralelismos entre la política expansionista rusa, que tuvo como consecuencia el conflicto de Crimea, y el incipiente expansionismo alemán que ya se percibía como un peligro para la estabilidad política del continente y que finalmente acabaría dando lugar a la II Guerra Mundial.

A pesar del enorme éxito de estas dos producciones derivadas del centenario de la subida al trono de la monarca, Victoria parece caer en un cierto olvido en el mundo del cine y durante décadas, con la excepción de alguna serie televisiva menor y muy puntual, no hay intentos de volver a narrar la biografía de la reina en la pantalla. Sin embargo, a finales del siglo XX se produce un redescubrimiento de la figura de la reina en la industria audiovisual y se suceden varios intentos de representar su vida desde unos presupuestos muy concretos. Se comienza un proceso de desmitificación y humanización del personaje, a quien se le va a presentar, por supuesto, como reina, pero, sobre todo, como mujer en dos estadios diferentes de su vida, curiosamente los más vulnerables: bien como joven inexperta, o bien como anciana ya débil y cansada, lo que le proporciona más humanidad a la reina, que contrasta notablemente con el personaje de dotes casi sobrenaturales que aparecía en *Victoria the Great*. En este sentido, no deja de resultar

llamativo que una mujer que estuvo al frente de la mayor potencia de la época y del mayor imperio moderno, sin embargo, no aparezca representada así en las recreaciones en la pantalla de su vida, que optan por mostrarla en sus etapas de menor esplendor y mayor fragilidad.

Es el caso de *Mrs. Brown* (John Madden, 1997), que narra una historia de amistad y amor crepuscular de una ya longeva Victoria años después de la muerte de Albert. En esta película la reina aparece como una anciana deprimida y gruñona encerrada aún en el dolor de la pérdida de su marido y recluida en Osborne House en la isla de Wight. Allí tiene la ocasión de reencontrarse con un sirviente escocés, John Brown, que ya había estado a su servicio años antes en el palacio de Balmoral. Este criado, que a menudo ignora las rígidas normas de protocolo del férreo y encorsetado ambiente palaciego, supone un soplo de aire fresco en la vida de Victoria, quien encuentra en él un apoyo y comprensión que consigue sacarla de ese estado de depresión. Efectivamente, la película se hace eco de una historia que realmente ocurrió en la vida real y que en la época creó una enorme controversia a propósito de la auténtica naturaleza de la relación entre la reina y Mr. Brown. De hecho, el irónico título de la película hace alusión a un titular de la revista satírica *Punch* en la que se aventuraba una posible relación sentimental entre ambos e incluso se sugería que habían contraído matrimonio en secreto.

En cierta manera, la película se beneficia del hecho de que, aunque está basada en hechos reales, los acontecimientos que se narran pertenecen a la esfera privada de la reina, de la que tampoco han trascendido demasiados detalles concretos, puesto que la familia de la monarca nunca vio con buenos ojos esa relación e hizo desaparecer los documentos en los que la propia Victoria relataba su relación con John Brown. Igualmente, tal como se muestra en la película, los diarios de John Brown en los que describía los pormenores de su amistad con la reina fueron también destruidos a instancias de la casa real. Ante este vacío historiográfico los guionistas de la película dispusieron de un amplio margen de libertad para recrear acontecimientos que fueron conscientemente silenciados, rellenando de esta manera las lagunas de la narración histórica a partir de una interpretación de los hechos y de una documentación al respecto ciertamente limitada.

Por otro lado, en la película queda también muy patente, como no puede ser de otro modo, el contexto histórico en el que se origina. Así, la búsqueda de la felicidad personal en contraposición con el rígido y encorsetado mundo de la realeza británica sin duda traería a la mente a los espectadores de 1997 la figura de Lady Diana Spencer y todas las vicisitudes que vivió en el seno de la familia real. En este sentido, la película plantea cuestiones tales como el conflicto entre la esfera privada y la esfera pública o el derecho a la intimidad y a la felicidad personal de los miembros de la realeza. De igual modo que *Victoria the Great* aparece claramente como una reacción a la crisis institucional de la monarquía tras la abdicación en 1936 de Eduardo VIII, *Mrs. Brown* surge en un contexto de finales de los años noventa en el que la familia real británica se ve acuciada por multitud de escándalos y por los constantes conflictos entre el príncipe

Carlos y Lady Di. La secuencia de los periodistas acosando a la reina, sin duda, no dejó indiferentes a los espectadores de la época, especialmente si se tiene en cuenta que la casualidad quiso que la fecha de estreno de la película, que lejos de un inapropiado oportunismo había sido establecida ya con meses de antelación, fuese el cinco de septiembre de 1997, es decir, cinco días después de la trágica muerte de Lady Di en un accidente de tráfico en París mientras era perseguida por los paparazis. No resulta difícil comprender cómo el público de la época podía ver en *Mrs. Brown* mucho más allá de la propia historia de la reina Victoria y recibió la película desde una sensibilidad más contemporánea.

Esta huella de Lady Di y de la crisis de la familia real en los años noventa está también muy presente en la miniserie de la BBC *Victoria and Albert*, que se realiza en 2001 coincidiendo precisamente con el centenario de la muerte de la reina en 1901. La serie, como va a suceder en otros casos con Victoria, se centra mucho más en los aspectos personales y emocionales de la monarca (su relación con Albert, su maternidad, etc.) dejando al margen los asuntos políticos o públicos. Sobre todo, se pretende recalcar en esta producción cómo Victoria es una mujer oprimida por el aparato del estado y aparece casi como una víctima del sistema que se ve obligada a cumplir con sus obligaciones, a pesar del alto coste que debe pagar por ello como miembro de la realeza. El sacrificio que ha de realizar para desempeñar exitosamente sus labores como monarca le impide un desarrollo pleno de su vida personal y familiar, algo que los espectadores de la época podían extrapolar fácilmente a otras figuras reales contemporáneas.

A partir de ese momento resulta interesante comprobar cómo la visión de la Reina Victoria del siglo XXI muestra una imagen bien distinta a cómo se había mostrado anteriormente. En el nuevo milenio se muestra a Victoria como una joven activa y dinámica que despierta las simpatías del público en un mundo dominado por hombres mayores que intentan manipularla y que vienen a representar un pasado anacrónico y trasnochado que debe ser superado, tal como aparece en la película *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2009) y en la serie de la ITV *Victoria* (2016-2019).

The Young Victoria se centra en la juventud y los primeros años en el trono de la reina. En este sentido, resulta clara la intención de ofrecer una imagen más juvenil del personaje con el propósito de sustituir la emblemática iconografía de una mujer anciana de luto riguroso con la que se asocia tradicionalmente a la reina. La película está visiblemente dirigida a un público joven que puede identificarse con mayor facilidad con una figura más cercana a sus sensibilidades contemporáneas. Así, buena parte de *The Young Victoria* se va a centrar en la lucha entre los hombres a su alrededor (el rey Leopoldo de Bélgica, Sir John, Lord Melbourne e incluso el propio príncipe Albert) por controlar a la joven reina. Muy significativo, en este sentido, resulta el momento en el que la joven aparece jugando al ajedrez y afirma que se siente como un peón. De hecho, ya desde el comienzo de la película se quiere dejar claro que, como se dice explícitamen-

te, lo que necesita la reina no es un marido que juegue para ella sino con ella. En este sentido, la película se centra de manera particular en plasmar el modo en que la reina y el príncipe Albert, no sin ciertas tensiones, logran encontrar un equilibrio entre la sumisión de la esposa al marido y a la vez la subordinación de Albert como marido a su reina.

Queda así patente cómo el interés de la película se sitúa más en los aspectos personales de la monarca dejando muy al margen los aspectos políticos de su reinado. A pesar de una supuesta fidelidad histórica, pues muchas de las secuencias se rodaron en los palacios y escenarios reales donde tuvieron lugar algunos de los acontecimientos, esta producción tiende a describir de una manera un tanto fantasiosa la historia de amor entre Victoria y Albert, codificándola en términos de una comedia romántica contemporánea con el fin de acomodar la historia a sensibilidades más actuales. Así, por ejemplo, a la hora de narrar el atentado contra la reina Victoria que tuvo lugar en 1842 la película se apropia de este suceso y se toma importantes libertades a la hora de desarrollarlo. De esta manera, describe cómo el príncipe Albert resulta herido al interponerse heroicamente entre la bala y la monarca para proteger la vida de su amada, algo que, por supuesto, carece de cualquier fundamento histórico, pero que en la película constituye una epifanía romántica para Victoria, quien en ese momento toma conciencia de la autenticidad de los sentimientos de Albert. Igualmente, otro típico elemento de comedia romántica aparece también cuando al comienzo el rey Leopoldo de Bélgica alecciona a Albert para que conquiste y se case con Victoria. De esta manera lo que en la película se muestra como un frío encargo político para realizar una misión de estado se acaba convirtiendo en una oportunidad para descubrir el verdadero amor cuando Albert cae rendido ante los encantos de la irresistible reina Victoria.

Esta modernización de los códigos comunicativos en los que se vierte la narración de la vida de Victoria se ve también reflejada en la representación de la intimidad de la reina, quien por primera vez aparece retratada en ciertas escenas de tono erótico con Albert, como, por ejemplo, el momento en el que el príncipe le pone las medias en la cama mientras ella viste un sensual camisón. En secuencias como ésta el cuerpo de Victoria es erotizado y cobra sentido la elección de Emily Blunt para encarnar al personaje pese a sus notables diferencias físicas, pues los apenas 1,52 metros de altura de la reina contrastan con los más de 1,70 metros de la actriz británica. Si bien la propia monarca en sus diarios daba ya muestras de ser una mujer moderna y apasionada que disfrutaba de la vida marital con su esposo, por supuesto, dentro del recato de la época, la película a través de estas secuencias realiza ciertos reajustes para actualizar la imagen de la reina y presentarla de una manera que esté en consonancia con unas sensibilidades más actuales. Presentar a Victoria en este contexto de sensualidad erótica con su marido no es más que un medio de modernizar y humanizar al personaje para ofrecerlo a un público contemporáneo de una manera más cercana.

También en una línea similar se encuentra la exitosa serie televisiva de la ITV *Victoria* (2016-2019), donde se presenta a la reina en sus años de juventud. Aunque, como ocurría con la película *The Young Victoria*, la serie se centra básicamente en los aspectos personales del personaje, el formato extendido de serie le permite dar cabida también a un gran número de acontecimientos y episodios históricos en los que la soberana de una manera u otra estuvo involucrada. Una de las fuentes en las que se basa la serie es precisamente la colección de los diarios de la propia reina. De cualquier modo, pese a esta cierta intención de rigor histórico, que sin duda la hay, la serie opta también en muchas ocasiones por explotar determinados aspectos más melodramáticos en torno a la vida de Victoria que tienen una base histórica más que discutible, pero que, en cambio, contribuyen a enriquecer la narrativa. Es el caso, por ejemplo, del enamoramiento de juventud que experimenta la monarca por Lord Melbourne, al que en la serie incluso llega a proponerle matrimonio, algo que históricamente nunca se ha demostrado que ocurriese pese a que algunos enemigos políticos de Melbourne llegaran a insinuarlo en alguna ocasión en el Parlamento. Igualmente, en la serie no solo se arrojan dudas sobre la paternidad del príncipe Albert y la posibilidad de que pudiese ser un hijo ilegítimo, sino que abiertamente se afirma que su tío el rey Leopoldo era en realidad su propio padre en un momento que roza ya las convenciones de las telenovelas melodramáticas.

Como es habitual en las recreaciones de la vida de la reina, la serie hace un especial esfuerzo en modernizar las figuras de Victoria y de Albert con el fin de presentarlos de una manera más cercana a un público actual, aunque para ello deba sacrificarse el discurso histórico introduciendo gran número de anacronismos. Así, resultan llamativas las imágenes en las que el príncipe Albert aparece empujando el carrito de bebé de su hijo, algo que resultaría impensable en la época en un miembro de la realeza inglesa, pero que visto a día de hoy trasmite un mensaje de armonía familiar en el que el marido se involucra plenamente en la crianza de sus hijos. Igualmente está ampliamente documentado que Albert solía pegar a sus hijos, en especial a Bertie, que siempre tuvo un carácter más complicado. Mostrar hoy en día esas imágenes resultaría obviamente un tanto perturbador, con lo cual en la serie se crea el personaje de un tutor que será quien someta al pequeño Bertie a los castigos y vejaciones y es precisamente el príncipe Albert quien lo descubrirá y protegerá al niño.

De manera similar, se intenta describir también la figura de Victoria de una manera muy positiva. Así, pese a su juventud, nada más subir al trono ya llama la atención la fuerza y la autoridad que demuestra desde el principio y cómo no se deja amilanar en el momento de la toma de decisiones, algo que sorprende a quienes pensaban que iba a ser una marioneta fácilmente manipulable. Aunque se ofrece un retrato muy positivo de Victoria, al mismo tiempo se la presenta también de una manera más humana mostrando sus imperfecciones. En este sentido, por ejemplo, son recurrentes las alusiones a su baja estatura, un detalle que no se menciona en otras producciones centradas en la vida de la reina. Es decir, la serie no pretende presentarla como

una encarnación de una mujer perfecta (como ocurría en *Victoria the Great*) sino como una mujer real con innegables virtudes particularmente ligadas a la visión del mundo del siglo XXI. Así, aparece retratada como una reina sin prejuicios religiosos, comprensiva con los inmigrantes y con los movimientos reformistas, articulando un discurso antiesclavista y antirracista y sintiendo una especial compasión por los irlandeses durante la hambruna (si bien en la serie se exagera un tanto su nivel de implicación en la crisis irlandesa).

De esta manera, incluso cuando la reina hace algo que puede no ser muy popular o que podría despertar algún tipo de controversia, como, por ejemplo, autorizar la fuerza contra los cartistas o huir a la isla de Wight ante los altercados en Londres, la serie deja claro en todo momento que estas acciones se realizan contra su voluntad y como consecuencia de haberse dejado influenciar por otros, bien el Parlamento, el primer ministro o incluso el propio Albert. De esta manera resulta llamativo descubrir cómo a lo largo de la serie las decisiones equivocadas normalmente nunca provienen de ella misma y de su propio criterio, sino que son el resultado de hacer caso a las opiniones de otras personas.

Dentro de este esfuerzo por modernizar o presentar a la familia real de un modo más relevante al contexto contemporáneo, la serie incluye también numerosos momentos que parecen estar aludiendo a situaciones de la Inglaterra actual. Es el caso, por ejemplo, de cuando el príncipe Albert, precisamente de origen alemán, acude al Parlamento para acompañar y apoyar a Peel en su discurso ante la cámara. En este discurso el primer ministro aboga explícitamente por el libre comercio y la colaboración entre las naciones amigas como garantía de progreso, frente a quienes se obcecan en considerar el proteccionismo a ultranza y el cierre de fronteras como solución a los problemas nacionales internos. No cabe duda de que, en pleno contexto del Brexit, un discurso de estas características adquiría una relevancia muy especial entre los espectadores de la serie en el momento de su emisión.

Una novedad que presenta esta producción con respecto a otras recreaciones de la vida de la reina es que, además de prestar atención a personajes históricos como primeros ministros, miembros de la realeza, o ciudadanos ilustres como Ada Byron, Florence Nightingale o el inventor Mr. Cole, sigue también las vidas de algunos personajes pertenecientes a las clases bajas, como es el caso de los sirvientes de la monarca. Este rasgo aporta un matiz más humano a la serie y sirve de contrapunto a la representación de la vida en las altas esferas, algo que recuerda a otras series como, por ejemplo, *Upstairs, Downstairs* (1971-1975) o *Downton Abbey* (2010-2015), en las que se ofrecen en paralelo las vidas de los señores y los criados con sus significativas diferencias y similitudes. Así, *Victoria* ofrece diversas tramas secundarias, como la de la sirvienta Marianne Skerrett o la del cocinero Charles Francatelli, en las que los guionistas tienen la ocasión de dar rienda suelta a su imaginación para inventar una serie de historias para estos personajes, a veces incluso algo truculentas, con el fin de incorporar elementos de suspen-

se como contrapunto a la acción principal. De hecho, en estos casos en pro de ese elemento de entretenimiento se sacrifica el rigor histórico y, de esta manera, por ejemplo, Skerrett, quien en la vida real sirvió a la reina hasta su ancianidad, en la serie muere de manera trágica en plena juventud para proporcionar un mayor dramatismo a la serie. Por otro lado, la inclusión de estos personajes de extracción más humilde contribuye también a la creación de un retrato más amable y positivo de la reina, que en todo momento muestra gran sencillez y cercanía al relacionarse con miembros de clases inferiores.

Otra producción que vuelve a retomar la figura de la reina Victoria en el siglo XXI es *Victoria & Abdul* (Stephen Frears, 2017), una película que presenta interesantes puntos en común con *Mrs. Brown.* De hecho, es de nuevo la misma actriz, Judi Dench, la que vuelve a encarnar a la monarca ya muy anciana al final de su reinado. Igualmente, la historia se va a centrar también en la relación de Victoria con un joven sirviente, Abdul Karim, conocido como Munshi, un joven indio musulmán cuya relación con la reina levantó no pocas suspicacias y sospechas, no solo en el ámbito doméstico y familiar sino también en círculos políticos. Ya desde el comienzo se advierte que la película está «based on real events... mostly [Basada en hechos reales... en gran parte (traducción propia)]». De hecho, a diferencia de otras recreaciones de la vida de la reina en ésta se subraya el tono de comedia, especialmente en los momentos en los que se contrapone el mundo oriental y el occidental y la diferencia de culturas. Abdul tiene la oportunidad de descubrirle a la reina la belleza de la India, el Taj Mahal o las delicias culinarias de su país, mientras al mismo tiempo ofrece una visión en ocasiones crítica de la cultura occidental, a la que en algunos aspectos considera como bárbara y salvaje.

Tal como ocurría en *Mrs. Brown*, la simpleza y naturalidad de Abdul atraen a la reina, que ve al joven como un soplo de aire fresco frente a la rigidez del protocolo y las costumbres palaciegas. De la misma manera, esta relación recibe una feroz oposición por parte del entorno de la reina, que muestra un especial rechazo por el extranjero. En este sentido, la película plantea de una manera muy interesante el choque de culturas desde una perspectiva amable. En plena era del Brexit, la reina en la película articula claramente y de manera nada casual un discurso contra la xenofobia y el racismo en pro de la tolerancia, la convivencia y la comprensión entre culturas que supone un claro contrapunto con las posturas retrógradas de quienes le rodean. Esta incomprensión que experimenta la reina la lleva a otro lugar común que aparece en muchas de las producciones que se han mencionado y que tiene que ver con el sufrimiento de la monarca ante la imposibilidad de conjugar la faceta pública con la faceta privada. Esto coloca a Victoria en un estado de soledad y aislamiento en el que nadie más puede realmente entender la amargura de una reina que debe sacrificar los aspectos más personales e íntimos de su existencia en un afán de servicio a su país.

También estrechamente relacionada con *Abdul & Victoria*, merece ser reseñada brevemente la película *The Black Prince* (Kavi Raz, 2017), que narra la vida del último príncipe de Punjab, el maharajá Duleep Singh Bahadoor, apodado el Príncipe Negro, cuyo reino fue usurpado por las tropas británicas, siendo él adoptado y criado por una familia noble inglesa. Se trata de un filme que cuenta la historia real del personaje y en la que se muestran algunos de sus encuentros con la reina Victoria, encuentros que efectivamente tuvieron lugar y que constituyen, sin duda, la parte más interesante de la película. Llama la atención que, una vez más, el personaje de la reina vuelve a salir airoso en esta coproducción india y estadounidense en la que abiertamente se denuncia el colonialismo británico en la India que en su momento había sido santificado por la propia monarca. A pesar de ello, en la película se retrata a Victoria como una mujer sensata y bondadosa que justifica la empresa colonial por motivos religiosos y políticos y a la que el mismo maharajá, a pesar de todas las injusticias cometidas en su país, muestra su gratitud. No obstante, de manera muy significativa al final de *The Black Prince* la propia reina pide perdón al príncipe Duleep, lo que viene a reafirmar aún más el retrato positivo de la monarca que en la ficción ya avanza lo que no haría su país hasta muchas décadas más tarde.

Este breve recorrido a lo largo de las diferentes recreaciones de la vida de la reina Victoria en la pantalla plantea una serie de reflexiones. Por un lado, resulta llamativo comprobar cómo en la inmensa mayoría de ellas el retrato que se proyecta de la soberana resulta sumamente favorecedor, como mujer y como monarca. Pese a algunas mínimas excepciones, como, por ejemplo, la película *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), producción alemana que en plena guerra mundial con un afán propagandístico la describe como una reina avariciosa, hipócrita y falsa, reflejo de su propio país y de la identidad inglesa, las adaptaciones de su vida se centran más en los aspectos positivos y se obvian aquellas áreas que podrían resultar más sombrías y, cuando se hace, es más para recalcar su humanidad y falibilidad que para criticar sus actuaciones y conductas. En este sentido, por ejemplo, es sumamente revelador que en ninguna de las recreaciones de su vida se aborden temas como su frontal oposición al voto femenino y a los movimientos sufragistas, algo que sin duda resultaría más difícil de compaginar con un retrato halagador del personaje desde sensibilidades más contemporáneas. Si a menudo se ha considerado que la reina Victoria siempre cuidó sobremanera su imagen pública siendo plenamente consciente de la importancia de la misma, parece que, en cierta manera, incluso más de un siglo después de su muerte, su legado ha continuado y se sigue manteniendo aún esa visión positiva de la monarca al ser representada en la pantalla.

Otra consideración que cabe realizarse a este respecto es que estas películas que se han mencionado claramente pertenecen al género del *Heritage Film*, es decir, películas que presentan el pasado de una manera idealizada y seductora con suntuosas mansiones, vestidos elegantes, etc. Sin embargo, como señala Andrew Higson, este género nunca es ideológicamente neutral (Higson 1993: 109), sino que afianza la idea de tradición. Estas películas vienen a reafirmar los

valores de la monarquía para presentarla de una manera muy atractiva, a pesar de los problemas que pueda plantear, como una institución relevante, útil y necesaria que garantiza la estabilidad y la seguridad el país. En todas estas producciones, por supuesto, se presenta a la monarquía como el estado natural y no hay rastros de intenciones subversivas que vengan a cuestionar la propia validez del sistema monárquico y, cuando se hace, como en algún momento muy puntual por ejemplo en la serie *Victoria*, en la que aparecen movimientos republicanos en contra de la monarquía, es precisamente para reafirmar el valor y la validez de la reina y subrayar cuán equivocados están quienes la cuestionan.

Por otro lado, las películas sobre la reina Victoria cumplen también claramente la máxima de que, aunque aparentemente relaten sucesos históricos del pasado, están siempre centradas de una manera muy particular en su propio presente, quedando claramente enmarcadas en el contexto en el que se generan. Así, por ejemplo, *Victoria the Great* se hace eco de la crisis monárquica originada con la abdicación de Eduardo VIII. Igualmente, las versiones de finales del siglo XX están profundamente impregnadas de las dificultades que en ese momento vivía la institución, en especial a causa de los desafortunados acontecimientos ligados a la figura de Lady Di, mientras que las producciones más recientes encuentran en la figura de la reina Victoria un vehículo idóneo para articular un claro discurso antibrexit plenamente enraizado en la situación política en la que surgen.

Otra consideración que merece ser llevada a cabo tiene que ver con el hecho de que resulta muy significativo comprobar cómo estas películas y series, precisamente por estar centradas en un personaje femenino, dirigen su foco de atención particularmente a la faceta personal y emocional de la reina, dejando de lado buena parte de su dimensión política como monarca, algo que no suele ser tan habitual en el caso de figuras masculinas. Parece que por ser mujer los intereses y prioridades del personaje deben estar más ligados al aspecto emocional que al profesional, incluso si, como es el caso, se trata de la persona que estaba al frente del mayor y más poderoso imperio de la era moderna. Como se ha señalado anteriormente, no deja de resultar llamativo que en la inmensa mayoría de los ejemplos mencionados se retrate la figura de Victoria como una joven inexperta o bien como una anciana ya cansada, pero raramente se la describa en su época de mayor plenitud y esplendor, tanto a nivel personal como mujer, como en su papel profesional como reina.

En este sentido, también conviene considerar cómo absolutamente todas estas recreaciones de la vida de la reina han sido escritas, producidas y dirigidas por hombres que, curiosamente, se dirigen a un público mayoritariamente femenino. Sin caer en la falacia de que una historia de una mujer debe ser contada por una mujer (lo que podría llevar al razonamiento de que una historia de un pederasta asesino debería ser contada entonces por un pederasta asesino), sin embargo, sí resultaría muy enriquecedor oír otras voces y perspectivas femeninas interrogando

la figura de la reina Victoria en la ficción. Resulta sumamente revelador que, como demuestra Steven Fielding, los tres miembros de la monarquía inglesa que más han aparecido en la pantalla a lo largo de la historia han sido precisamente mujeres: la reina Victoria, Isabel I e Isabel II (Fielding 2016: 68). Así pues, son las reinas las que han despertado un mayor interés desde el punto de vista de la ficción, probablemente porque una mujer fuerte en un mundo de hombres posee una cualidad dramática que propicia la creación de ficción a partir de esa situación. Sin embargo, como en muchos otros casos, la historia de esas mujeres ha sido contada por hombres.

BIBLIOGRAFÍA

Canal Nineteenth Century Videos. Back to life. (29 de marzo de 2020). *Her Majesty Queen Victoria. Last visit to Ireland. The only "Victorian" film (1900)*. Vídeo de youtube. https://www.youtube.com/watch?v=DEoejZEEnEg.

Christie, Ian. 2016. 'A very wonderful process': Queen Victoria, photography and film at the fin de siècle. *The British Monarchy on Screen*, ed. por Mandy Merck, 23-45. Manchester: Manchester University Press.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Trad. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Fielding, Steven. 2016. The heart of a heartless political world. *The British Monarchy on Screen*, ed. por Mandy Merck, 64-85. Manchester: Manchester University Press.

Higson, Andrew. 1993. Re-Presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film. *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, ed. por Lester Friedman, 91-109. Londres: UCL Press.

McKechnie, Kara. 2002. Taking Liberties with the Monarch: The Royal Bio-pic in the 1990's. *British Historical Cinema*: *The History, Heritage and Costume Film*, ed. por Claire Monk y Amy Sargeant, 217-236. Londres: Routledge.

Montague, Jude Cowan. 2016. *Sixty Years a Queen* (1913): A lost epic of the reign of Victoria. *The British Monarchy on Screen*, ed. por Mandy Merck, 47-63. Manchester: Manchester University Press.

Powell, Ted. (25 de abril de 2019). "Queen Victoria on Screen". *History Extra*. https://www.historyextra. com/period/victorian/queen-victoria-movies-young-emily-blunt-abdul-historical-accuracy/

Richards, Jeffrey. (25 de julio de 2017). *Queen Victoria on Screen*. http://iamhist.net/2017/07/queen-victoria-screen/.

FILOSOFÍA Y GÉNERO

LAS MUJERES EN EL CONFUCIANISMO: LOS *CUATRO LIBROS PARA LAS MUJERES* (女四書)

GLORIA LUQUE MOYA

1. INTRODUCCIÓN

El confucianismo es una de las escuelas de pensamiento más relevantes y más influyentes de Asia oriental en general, y de China en particular. Sus inicios se sitúan hace más de dos mil años en torno a la figura de Confucio (551-479 a.C.) y aún hoy continúa siendo una corriente filosófica dominante de la mano de autores consagrados como Li Zehou o Chenyang Li. Si bien, pese al reconocimiento de dicha escuela, en numerosas ocasiones ésta ha sido descrita como una mera ideología política o un sistema rígido de tradiciones y normas. Esta interpretación viene ligada al menos a dos problemas principales: en primer lugar, los estudios sobre el confucianismo, sobre todo en occidente, son limitados y se restringen a periodos muy concretos que nos impiden apreciar el desarrollo y la evolución de dicha escuela; en segundo lugar, la metodología que se utiliza para introducir el confucianismo no atiende al contexto en el que se origina ni a los presupuestos de la tradición sobre los que se construye esta escuela de pensamiento.

Este tipo de aproximación ha propiciado que en las últimas décadas se hayan generado fuertes críticas por los movimientos feministas en China y fuera de sus fronteras que la tachan por ofrecer un discurso desigual y opresivo hacia la mujer. Ahora bien, ¿realmente encontramos una filosofía sexista en el confucianismo? Si acudimos a *El justo medio*, uno de los *Cuatro libros* (四書) clásicos del confucianismo, podemos apreciar que en sus orígenes no existía una diferenciación y todas las personas podían y debían auto-cultivarse:

> El Camino del hombre superior es vasto y, sin embargo, sutil.
> Los hombres y mujeres corrientes, aunque sean ignorantes, participan de su conocimiento, pero en su grado más alto, aun los sabios lo ignoran todo. Los hombres y mujeres vulgares, aunque no tengan el mejor carácter posible, pueden caminar por él, pero en su más alto grado, ni los sabios son capaces de recorrerlo […] (Confucio 2002: 404-405).

De hecho, el término persona virtuosa (君子) tal y como es formulado por Confucio, pero también por pensadores posteriores de dicha escuela como Mencio (372-289) o Xunzi (313-238), no diferencia entre géneros. La distinción se introducirá con el nuevo resurgir del confucianismo durante la dinastía Song (960-1279) (Wawrytko 2000: 179). Sin embargo, algunos especialistas han rastreado este discurso desigual durante la dinastía Han de la mano de autores como Dong Zhonshu (≈179-104 a.C.). Será a partir de este pensador cuando se produzca la devaluación del *yin* o lo femenino y se deje a las mujeres en una posición de inferioridad y debilidad (Wang 2005: 210).

No obstante, pese a la explicación ontológica sobre la inferioridad de la mujer que encontramos en autores como Dong Zhonshu, será a partir del neoconfucianismo Song cuando asistamos a la generalización de ese discurso de desigualdad que condenará a las mujeres a ser meros objetos para mantener la armonía social. El ejemplo más claro lo tenemos al considerar la castidad de la mujer, para la cual «morir de hambre era un asunto menor; pero perder la integridad, sin embargo, era un asunto serio» (Chu y Lu 1967: 177). Esta visión de la mujer, que será aún más reforzada durante las dinastías Ming y Qing, tendrá como base educativa cuatro libros escritos por cinco mujeres, uno de ellos con dos hermanas en coautoría, que cumplieron con el ideal de mujer confuciana.

Los *Cuatro libros para mujeres* (女四書) fueron escritos en diferentes periodos históricos y recopilados y comentados por el hijo de la señora Liu, Wang Xiang, durante la dinastía Ming. En ellos vemos una evolución desde la primera obra, *Lecciones para mujeres* (女誡), que presenta los principios generales y los aspectos filosóficos más relevantes, a la obra de la propia señora Liu, *Bosquejo para un modelo de mujer* (女范捷录), en la que se explica la diferenciación entre hombres y mujeres según los principios de su naturaleza originaria. Se trata de una evolución de más de trece siglos en los que progresivamente iremos experimentando una degradación de la mujer, desde la racionalización y naturalización de jerarquías de Dong Zhongshu, hasta la sistematización de una ética y educación centrada en la familia como elemento estructurante, y la figura del varón como máxima autoridad (Zan 2003: 124-125).

Ahora bien, cabría preguntarse, ¿estos libros ofrecen una guía rigurosa sobre cómo servir a los varones de los que las mujeres dependen (padre, marido e hijo)? ¿Acaso no encontramos otro tipo de lecturas entre esas páginas? Siguiendo la propuesta de autoras contemporáneas que han iniciado un movimiento feminista desde el propio confucianismo (Pang-White 2016; Tan 2021; Wang 2003), este capítulo ofrece un breve recorrido por dos conceptos clave de esta escuela a través de estas obras. Con ello, se pretende mostrar no solo las bases sobre las que se construye el discurso desigual que encerró a las mujeres en las habitaciones interiores, sino también el potencial feminista que se recoge en las mismas.

2. PRINCIPALES IDEAS EN LOS *CUATRO CLÁSICOS PARA LAS MUJERES* (女四書)

En esta sección se analizará dos de los conceptos clave que se irán reinterpretando a lo largo de la tradición confuciana y que irán forjando ese discurso filosófico propiamente sexista: la piedad filial y la naturaleza moral. Para ello, en lugar de atender a los clásicos escritos por los varones confucianos se atenderá a las cuatro obras de las mujeres confucianas que sirvieron de guía y manual educativo a las mujeres a partir de la dinastía Song en China y a las mujeres de la dinastía Joseon en Corea.

2.1. Piedad filial (孝)

El primer término que vamos a analizar en estas obras es el de piedad filial, una de las virtudes más relevantes para el confucianismo en la que en numerosas ocasiones se ha fundamentado el discurso opresor de las mujeres. Sin embargo, a lo largo de estas páginas se va a seguir la interpretación que enfatiza cómo la noción de piedad filial o la propia concepción de familia confuciana no se construyen sobre un discurso desigual, sino que se trata de un complejo sistema de organización social que va sufriendo transformaciones y genera en determinados momentos históricos y espacios geográficos relaciones coercitivas y opresivas (Ames y Rosemont 2009: XIII).

La piedad filial es una virtud con una larga trayectoria, que puede rastrearse en los huesos oraculares (1600-1046 a.C.). Será durante la dinastía Zhou (1046-256 a.C.) cuando la encontremos plenamente instaurada en relación con los rituales que las personas tenían que acometer. Etimológicamente, el carácter (孝) representa un hombre mayor sostenido por un niño y hace referencia a esa actitud y comportamiento que conlleva «servir a nuestros padres y antepasados» (Knapp 1995: 199). Se trata, pues, de uno de las principales virtudes a cultivar. Así lo atestigua el antiguo proverbio chino: «entre las diferentes formas de conducta virtuosa, la piedad filial es la primera (百行孝無先)» (Chan y Tan 2004: 2).

El filósofo Confucio (551-479 a.C.), en este respecto, la incorpora a su pensamiento como una de las virtudes primordiales, otorgándole un lugar central dentro de la conducta ética que su proyecto filosófico promovía. En diversas ocasiones el autor ofrece alguna aclaración sobre ésta en las *Analectas*, definiéndola como el «no ir en contra de los deseos de los mayores», esto es: «[…] que, mientras viven, hay que servir a los padres con corrección, que con corrección hay que enterrarlos cuando mueren y que, con la misma corrección, hay que celebrar los sacrificios en su memoria» (Confucio, 2002: 72).

La palabra corrección es especialmente relevante porque para el filósofo no basta con sustentar a los antepasados (como el carácter representaba), pues «hasta los perros y los caballos son capaces de mantener a sus mayores hasta un cierto punto» (Confucio, 2002: 72). Se trata

de actuar con respeto, conociendo la importancia de desempeñar el rol asignado. Como explica el propio pensador, «lo más difícil es la expresión con la que se practica» (2002: 73), ya que no solo se tratará de ejecutar una serie de ritos o tareas, sino de desplegar una actitud vital que contribuya a mantener el equilibrio y orden del universo.

El problema surgió a partir de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), cuando el confucianismo comienza a asentar sobre su propio sistema una diferenciación de género y se convierte en la filosofía de estado. El discurso discriminatorio se fundamenta, a partir de este periodo, sobre esa idea de armonía de las partes, la cual tuvo unas consecuencias nefastas para justificar una posición social de inferioridad de la mujer y para racionalizar las diferentes obediencias y normas que distinguían entre hombres y mujeres (Wang, 2005).

Sin embargo, incluso en los textos de la época, como las *Lecciones para la mujer* (女誡) de la historiadora china Ban Zhao (班昭, 45-116 d.C.), resulta difícil encontrar un discurso que abocase a la mujer a un rol de sumisión. En *El clásico de la piedad filial*, donde se recogen las palabras de Confucio, así como las apreciaciones de *El clásico de la historia* (書經) y *El clásico de la poesía* (詩經), no hace ninguna distinción de género, sino que encontramos referencia a padres y a madres: «No hay vínculo más importante que el padre y la madre dando vida a su progenie, y no hay generosidad más profunda que el cuidado y la preocupación que esta progenie recibe de su gobernante y padres»[1] (Ames y Rosemont 2009: 127).

Centrándonos propiamente en el texto de interés de estas páginas, el clásico *Nujie* (女誡), podemos analizar el conjunto de recomendaciones sobre el comportamiento correcto de la mujer y el rol a desempeñar para contribuir a la armonía del universo. Su autora, Ban Zhao (45-117) nació en el seno de una familia de funcionarios y oficiales y se considera la primera historiadora china. Ella tuvo un gran conocimiento sobre astronomía, geografía y poesía, contribuyendo como autora al *Libro de los Han* (漢書), junto con su padre y su hermano mayor. Se casó a la temprana edad de los catorce años con Cao Shishu y enviudó muy joven, manteniendo la castidad hasta el final de sus días. Esta integridad moral, junto con el amplio conocimiento que poseía, la convirtió en profesora de la emperatriz, las concubinas y las princesas del imperio (Pang-White 2018:15).

Su obra, que será la guía de referencia de las mujeres de su época y de periodos posteriores, explica de manera directa cómo debe actuar, cómo mantener su integridad y ser firme en sus lealtades acorde a esa piedad filial. Como la propia autora explica en el inicio de la obra: «Por esta razón, he compuesto estos siete capítulos de instrucciones bajo el título 'Lecciones para mujeres'. Para que se puedan beneficiar vuestras personas, deseo que cada una de ustedes, mis hijas, escriban una copia para ustedes mismas» (Ban 2018: 41).

[1] Traducción propia. Todas las citas recogidas procedentes de otros idiomas (inglés y chino) han sido traducidas por la autora.

Si bien, Ban Zhao hace referencia a un modelo de comportamiento reflexivo que atienda críticamente las diferentes situaciones que vaya topándose en la vida (Ban 2018: 41). La prueba de que esta obra no solo ofrece un conjunto de normas y consejos para ser asimilados acríticamente, sino que supone un punto de inflexión se cifra en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la autora argumenta que la educación de los clásicos era necesaria para hombres y mujeres si querían comprender cuáles eran los roles familiares que tenían que desplegar. En otras palabras, para atisbar la importancia de realizar unas actividades y no otras, para mantener el orden del universo, era necesario conocer los textos clásicos, la importancia de las relaciones sociales, así como las actividades asignadas para cada uno de los miembros de la comunidad. En segundo lugar, al reivindicar la necesidad de la educación de hombres y mujeres, ella misma está cuestionando la propia tradición, reflexionando críticamente sobre ella y proponiendo un cambio que atienda a las circunstancias propias de su época. Esto se aprecia claramente en el capítulo 2 dedicado al marido y a la esposa:

> Examinemos ahora a los caballeros de la época actual. Lo único que saben es que las esposas deben ser controladas y que deben establecerse las reglas de conducta del esposo que manifiestan su autoridad. Por lo tanto, enseñan a sus hijos a leer libros y (estudiar) historias. Pero, ellos no comprenden lo más mínimo que los maridos y los amos deben (también) ser servidos, y que debe mantenerse la relación adecuada y los ritos.
>
> Sin embargo, sólo enseñar a los hombres y no a las mujeres, ¿no es ignorar la relación esencial entre ellos? Según el *Libro de Ritos*, la regla es comenzar a enseñar a los niños a leer a la edad de ocho años, y a la edad de quince años deberían estar entonces preparados para la formación cultural. Pero ¿por qué no debería estar de acuerdo con este principio (tanto la educación de las niñas como la de los niños)? (Ban 2018: 47-48)

Este texto de Ban Zhao es quizás uno de los fragmentos más conocidos en el que se defiende que las chicas deben tener la misma educación que los chicos. Ella alude al *yin-yang,* justo aquella teoría sobre la que se construirá ese discurso desigual, para argumentar que la práctica de educar solo a los hijos ignora la conexión esencial que hay entre ambos sexos, basado en la analogía de la mujer y el hombre con el *yin* y el *yang* (Raphals 1998: 242). Y, además, recurre para fundamentarlo a uno de los libros básicos más importantes del confucianismo, el *Libro de los Ritos*.

Este cuestionamiento, no obstante, queda ensombrecido con el propósito y las instrucciones que la autora va ofreciendo a lo largo de las páginas, que han impedido que muchos de sus lectores lleguen a la reflexión crítica encerrada en las mismas. Esta interpretación limitada solo vislumbra una guía para el cultivo y perfeccionamiento de las mujeres mediante el cumplimiento de las tres obediencias (三從) como mujer antes del matrimonio, durante el matrimonio y tras el matrimonio y las cuatro virtudes (四德), basadas en la conducta moral, el discurso apropiado,

la apariencia modesta y el trabajo diligente, tal y como se insistía en el *Libro de la etiqueta y el ritual* (儀禮) y el *Libro de los ritos* (禮記) (Kelleher 2005: 454).

Si avanzamos en el tiempo hasta la dinastía Tang (618-907), la situación empeora aún más, encontrando un discurso de discriminación y sumisión plenamente instaurado. El ejemplo paradigmático que ilustra este cambio lo encontramos en la obra de *Las analectas de las mujeres* (女論語), escrita por las hijas del erudito confuciano Song Tingfen, Song Ruoxin (宋若莘, 768-820) y su hermana Song Ruozhao (宋若昭, 761-828). Esta obra trataba de completar la obra de Ban Zhao, aportando una guía específica sobre las virtudes femeninas.

Las mujeres fueron famosas durante la dinastía Tang, participando en eventos literarios y exponiendo el significado de los clásicos y los registros históricos en la corte imperial. Las dos hermanas también fueron encargadas de administrar la biblioteca y los documentos imperiales, sirviendo a cinco emperadores y recibiendo grandes distinciones, hasta el punto de llegar a ser descritas como maestras. Además, ambas optaron por un camino poco común, permaneciendo solteras y dedicando su vida a la enseñanza y al trabajo en la corte imperial (Pang-White 2018: 16).

No obstante, pese a que ellas fueron un contraejemplo a lo que planteaban en sus páginas, su obra ofrece una serie de consejos prácticos para todas esas mujeres que no pertenecían a la élite y que no tenían libertad para abstenerse del matrimonio. De hecho, las normas que presentan son sumamente estrictas y rigen hasta los aspectos más nimios de comportamiento. Así, por ejemplo, en el primer libro leemos cómo para ser pura y casta «no tuerzas la cabeza ni mires mientras caminas. No muestres tus dientes mientras hablas. No muevas tus rodillas mientras estas sentadas» (Wang, 2003: 329). Esto es, desde el primer libro se explica cuál es el comportamiento correcto y se incide cómo hombres y mujeres deben estar separados tanto en el interior como en el exterior de sus casas, obligando a las mujeres a cubrir sus cabezas cuando salen a la calle (norma que se llegará a imponer incluso fuera de las fronteras chinas durante la dinastía Joseon en Corea).

Esta obra se encarga de proporcionar los modelos correctos de comportamiento para las mujeres y advierte sobre aquellos que van en contra de la virtud. Así, en el libro segundo, destaca que la mujer tiene que aprender las tareas de la mujer, no de «aquellas mujeres perezosas y tontas que no atienden a sus labores» (Song 2018: 86). En otras palabras, reivindican la importancia de la educación femenina, pero un aprendizaje centrado en las tareas y asuntos claramente delimitados como «femeninos» para cumplir con la piedad filial. El texto explica cómo servir a los padres, a los suegros, al marido y cómo instruir a los hijos e hijas.

De esta manera, los niños serán enviados a las escuelas con profesores que les enseñen los ritos y ceremonias, los versos y cómo componerlos; las niñas se quedarán en las habitaciones de las mujeres para instruirlas en las tareas del hogar, ya que las reglas para administrar un hogar

para una esposa son «la armonía y la piedad filial» (Song 2018: 114). Y esta tendencia no hizo más que acrecentar durante la dinastía Song (960-1279).

Ahora bien, ¿es esta la tendencia generalizada durante la dinastía Tang? Si realizamos una lectura atenta a otra de las obras referente para las mujeres, *El libro de la piedad filial para las mujeres* (女孝經)[2], la visión que se nos ofrece varía. Dicho libro nos muestra la importancia del cultivo del talento de las mujeres y su habilidad, no solo para la organización del hogar, sino también para amonestar a sus maridos cuando fuera necesario (Raphals 1998: 252). Un ejemplo claro es el capítulo nueve, en el que la esposa del rey Zhuang de Chu le advierte y reprende para ayudarlo a ser mejor hombre. De este modo, en esta obra no encontramos una visión de la piedad filial como un estricto código moral que sigue la ley del cielo y la tierra y reduce a la mujer a una persona obediente, bondadosa y sumisa, sino que reivindica las capacidades de las mujeres y su papel activo en las interacciones sociales (recurriendo a ejemplos que ilustran esta interpretación).

De este modo, la piedad filial no puede ser reducida a una norma rígida reguladora, sino que se trata de una virtud social que encontramos desde los orígenes de la cultura china y que el confucianismo adoptará como propia para potenciar una conducta que contribuya a mantener el orden y la armonía del universo. El principal problema que encontramos en esta virtud es que desde la dinastía Han a la dinastía Song va evolucionando hasta convertirse en una ley que regula la conducta individual, sumiendo a la mujer en figuras amables, gentiles, puras, obedientes.

Sin embargo, una lectura atenta a la obra de Ban Zhao nos muestra cómo esta guía, aunque diferencia los roles de las mujeres y los hombres, reconoce la importancia de la educación de las niñas y las habilidades intelectuales de las mujeres para el buen funcionamiento de la sociedad, no atribuyéndoles un papel meramente sumiso, sino independencia frente a las figuras de los varones y una actitud reflexiva y crítica ante las diferentes situaciones que vayan aconteciendo en sus vidas.

2.2. La naturaleza humana (性)

El énfasis en la piedad filial de las dos primeras obras va a declinar en favor de un nuevo concepto, el de naturaleza humana, en las dos obras clásicas posteriores. El principal motivo de este cambio radica en la nueva elaboración del confucianismo que surgió durante la dinas-

[2] Este texto supone una adaptación del clásico de la piedad filial para las mujeres, ya que en esta época era necesario adaptar el texto escrito en género neutro a las virtudes y comportamientos que se esperaba de las mujeres. La obra está compuesta por diez capítulos, ocho de los cuales se corresponden con títulos idénticos al Clásico de la piedad filial (*Xiao jing*). Su prefacio está firmado por la señorita Zheng, la esposa del oficial Chen Miao, y en él explica que el texto lo escribe para su nieta que está a punto de casarse. La autora presenta la piedad filial como «la virtud suprema que requiere todo el mundo en la sociedad» porque «cualquier pequeña acción puede tener grandes consecuencias» (Ebrey 2001: 47).

tía Song con las escuelas del principio y de la mente universal. Ambas vertientes propusieron una nueva interpretación, iniciando lo que se conoce como el neoconfucianismo, que centrará su estudio en la naturaleza humana (性) y el principio (理), así como el aprendizaje del camino (道) (Yao 2001).

Según los neoconfucianos de la dinastía Song, la naturaleza humana, segundo concepto clave a analizar, estaba dotada de piedad filial y rectitud, mas en su interacción con la fuerza material y la naturaleza física se desviaba del camino. De ahí, la importancia que adquieren las obras que ofrecen una guía para seguir esa naturaleza originaria, esos ritos consagrados, para contribuir a la armonía del universo. En este contexto las dos obras clásicas de las mujeres que encontramos a partir de esta dinastía buscan cultivar la naturaleza humana de la mujer, ya que con esta actitud contribuirá al equilibrio social y familiar. Cuando una mujer sigue la naturaleza del cielo y de la tierra, se troquela en la brillantez del cielo, haciendo uso de los recursos del ritual, se aleja de la ociosidad y se adhiere al ritual, traerá éxito a su familia (Ebrey 2001: 53-54).

Este es el contexto en el que se enmarca la obra de la emperatriz Renxiaowen (仁孝文, 1362-1407) titulada *Enseñanzas para las estancias internas* (*Neixun* 內訓), en clara alusión a los espacios destinados al sexo femenino. La obra se enmarca durante la dinastía Ming y se presenta como una guía para las mujeres más actualizada y completa que la de sus predecesoras (Pang-White 2018: 17). Hay que tener presente que el confucianismo había sufrido una renovación tras el apogeo del taoísmo y el budismo, y ese cambio de interés se verá reflejado en las guías para cultivar una conducta virtuosa.

Este texto evidencia esa visión, según la cual los seres humanos deben desarrollar su naturaleza moral innata a través de la práctica. En otras palabras, se produce un cambio en la interpretación confuciana clásica, poniendo el foco no solo en la práctica, sino también en esa naturaleza originaria que hay que cultivar y que tendrá desastrosas consecuencias para la mujer. Esto se ve en el primer capítulo donde la autora explica que todos los seres humanos están dotados de una naturaleza humana virtuosa: «nosotros estamos dotados (*bing* 稟) de la naturaleza virtuosa originalmente; el cambio es debido al hábito (xi 習)— no viene desde fuera, sino que esencialmente reside en nosotros» (Ren 2018: 137).

Si tenemos en cuenta que para la autora todos los seres humanos somos iguales por naturaleza, ¿por qué tiene esta nueva vertiente del confucianismo un efecto tan negativo con las mujeres? Si atendemos a la cita del texto, según los filósofos neoconfucianos el ser humano es bueno por naturaleza, pero debido a los cambios, a la materialidad, vamos adoptando decisiones y hábitos que no coincidirán con esa naturaleza moral virtuosa. Por eso, debemos «usar los principios del *dao* para regular nuestros deseos. Cultivar nuestra naturaleza virtuosa para salvaguardar nuestra persona» (Ren 2018: 138).

Uno de los aspectos claves del neoconfucianismo es el autocultivo, el problema es que, pese a reconocer que todos somos iguales por naturaleza, el rol que estamos llamados a ocupar conlleva un cultivo personal muy diferente y segregado entre hombres y mujeres. La autora nos habla de las tres obediencias (三從) y sitúa el desarrollo familiar en los espacios interiores a los que fueron confinadas las mujeres, especialmente durante la dinastía Ming con las normas y políticas ortodoxas del emperador fundador.

En esta misma línea parece situarse otra de las obras claves de educación femeninas confucianas: *Bosquejo para un modelo de mujer* (*Nüfan jielu*女范捷录). Esta obra fue escrita por la señora Liu (劉夫人), una mujer de la dinastía Ming (1368-1644) de la que no tenemos apenas registro, exceptuando que fue la madre de Wang Xiang (王相), un erudito de dicha dinastía. La mujer será reconocida y recordada porque, tras el fallecimiento de su marido a los treinta años, guardó castidad durante sesenta años, periodo en el cual crío y sacó adelante a su hijo. Aunque no procedía de la élite, fue versada en los clásicos como pone de manifiesto su forma de escribir y las citas y referencias que hace a la *Biografía de mujeres* y otros textos.

En su obra, desde el primer capítulo encontramos una referencia explícita al lugar correcto del hombre, que se debe encargar de gobernar el ámbito exterior, y al lugar correcto de la mujer, cuya tarea es organizar el ámbito interior. Y esta división de los espacios será adoptada no solo en la nación china, sino también en la coreana, a través de una segregación espacial que se consolida durante la dinastía Joseon.

Dicha diferenciación, además, se sustenta en base a esa naturaleza originaria que asociará al hombre con el principio activo *qian* (乾), el *yang* (陽), el cielo (天), el sol, y a la mujer con el principio receptivo *kun* (坤), el *yin* (陰), la tierra (地), la luna. De este modo, fundamentándolo en la naturaleza propia del ser humano se instaura una ideología que mantiene la supremacía del hombre y la servidumbre femenina. En este sentido, la mujer no será valorada por su individualidad, sino por el grado de perfección en relación al estereotipo a seguir.

Ahora bien, pese a la diferenciación de roles en base a la naturaleza moral de hombres y mujeres, esta obra no muestra una devaluación de las mujeres. Como se explica en el capítulo dedicado a la conducta filial, lo primordial es cultivar la persona para el correcto orden de la familia y este aspecto será esencial para todos los seres humanos. Así leemos: «aunque hay distinción entre hombres y mujeres, no hay diferencia en la cantidad de tareas que los padres[3] tienen que tomar para criarlos» (Liu 2018: 238). Y la base de dicho modelo será siempre la piedad filial: «honradez, consideración, conciliación y amabilidad todos tienen sus raíces en la piedad filial» (Liu 2018: 264).

[3] Hay que tener en cuenta que cuando aquí se introduce la palabra padres se hace referencia a ambos progenitores. De hecho la traducción literal de esta línea podría ser: “aunque hombres y mujeres son diferentes, todo el trabajo es igual”.

Asimismo, en el libro encontramos fragmentos en los que se afirma que «el gran camino de gobernar en paz descansa en los hombres, pero la mujer sabia supera al hombre» (Liu 2018: 275). De hecho, el modelo virtuoso de las mujeres (母儀篇) es aún más importante que el de los hombres. Por ello, en el texto no dudan en reprender el dicho que afirmaba que «un hombre sin virtud ni talento posee una virtud femenina» (2005: 289), ya que ensombrece la importancia del papel de la mujer en la sociedad.

Del mismo modo, la emperatriz Renxiaowen defendía en su obra que las mujeres pueden llegar a ser grandes sabias, por ello da una importancia esencial a la educación femenina. Esto es especialmente relevante porque, frente a la visión sumisa de las mujeres a la autoridad patriarcal, la autora, perteneciente a esa clase gobernante que institucionaliza las leyes de desigualdad, explica a las mujeres que «las perlas y los jades no son los tesoros, sino la virtud y la sabiduría» (Renxiaowen 2008: 173). De hecho, la autora va a reivindicar el papel de la mujer no solo para el buen funcionamiento de la familia, sino también para el equilibrio social. Así, podemos leer «si nos remontamos a la antigüedad, nunca se ha dado el caso que el ascenso y la caída de una nación no dependiera de si las mujeres eran virtuosas o no» (Renxaiowen 2008: 181).

Así pues, el análisis de estas obras no solo ofrece una guía para las mujeres en esos espacios interiores, sino que promueven el rol de mujeres sabias y virtuosas, educadas y versadas, con una actitud crítica y reflexiva capaz de amonestar a sus maridos o reconducir su conducta cuando éste no siga el camino. Esto no es poco, ya que estas obras fueron los manuales de comportamiento de las mujeres y, pese a asumir el puesto que les toca ocupar en la sociedad para contribuir a la armonía social, ellas defienden que dicho rol no se desarrolla de manera pasiva. Por el contrario, las autoras creen que debemos adaptarnos a las propias circunstancias, tomar un papel activo y reflexivo en el devenir de nuestras interacciones, enseñanza que encontramos en el confucianismo propiamente filosófico.

3. CONCLUSIÓN

Desde tiempos tempranos, las mujeres chinas fueron ofreciendo instrucciones a sus hijas y hermanas sobre el camino (*dao* 道*)* apropiado para desplegar una conducta virtuosa. Dichos preceptos fueron agrupándose en textos canónicos creados por mujeres que tuvieron una educación en los textos clásicos y que realizaron labores sumamente relevantes para la sociedad: Ban Zhao fue la primera historiadora que ayudó en la redacción del *Libro de los Han*; las hermanas Song se encargaron del archivo y catalogación de los libros; y la emperatriz Renxiaowen fue una figura clave en el imperio Ming, no solo por sus escritos (entre los que se encuentran la transcripción de un Sutra budista tras un sueño revelador), sino también por su actividad política.

En otras palabras, las escritoras de estas obras fueron mujeres versadas que destacaron por sus capacidades individuales dentro de su periodo histórico. Entonces, ¿no desarrollaron una visión crítica ante el discurso desigual que se fue imponiendo en el devenir histórico? A lo largo de estas páginas se ha intentado defender que estas autoras reflexionaron sobre el rol que les tocaba desempeñar, incluso cuestionando las actitudes masculinas cuando éstas iban en contra del camino virtuoso y el mantenimiento de la armonía social. En este sentido, este capítulo ha intentado contribuir en un doble sentido.

En primer lugar, se ha tratado de dejar atrás esa visión etnocéntrica que visualiza a las mujeres chinas, como víctimas del tercer mundo, que por esas tradiciones patriarcales habían sido sumidas y condenadas a una vida de servidumbre y esclavitud. Este tipo de interpretación es muy peligrosa porque parece que dichas mujeres, como explica Rosenlee, solo serán liberadas con la llegada de las nuevas corrientes de pensamiento occidentales (Rosenlee 2014: 189). Este enfoque lo podemos encontrar incluso en la obra de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, en la cual la autora caracteriza la historia de la mujer en Asia en términos de esclavitud permanente (Markowitz 2009: 272).

Hay que tener presente, como ha subrayado Robin Wang, que las mujeres y los hombres chinos han sido los más críticos y conscientes de las instituciones opresivas y decadentes que las familias aristocráticas chinas insertaron en la vida de las personas (Wang 2003: ix). En este sentido, es imprescindible analizar las obras clásicas que sirvieron de guía para arrojar luz sobre esta cuestión.

En segundo lugar, el análisis de estas obras no puede realizarse desde el enfoque occidental actual, sino que debe realizarse desde la propia corriente confuciana, para poder ahondar en las implicaciones subyacentes. Es difícil ofrecer una reflexión crítica sobre estas obras si no se atiende a las características adscritas a las virtudes y los preceptos que el confucianismo inscribe en los mismos. De ahí el creciente interés de diferentes autores por conjugar feminismo y confucianismo en la actualidad (Li 1994 y 2000; Yan 1997; Rosenlee 2014).

Estas páginas han tratado poner de manifiesto cómo el confucianismo clásico no era una filosofía sexista, sino que dicho discurso discriminatorio se construirá posteriormente por una clase política dominante que irá forjando una desigualdad que se irá perpetuando a lo largo de siglos. Sin embargo, incluso en las propias obras que sirvieron de guía y que parecen defender este discurso, podemos encontrar, a través de una lectura atenta, una reivindicación del papel de las mujeres en la sociedad.

El confucianismo se suele calificar como filosofía sexista, en gran medida debido a la interpretación imperialista que Occidente hace de otras tradiciones culturales y que ha sido asumida en la propia nación china. Y, aunque es cierto que conceptos como la piedad filial han servido para fundamentar una actitud dócil y mansa de la mujer, esa interpretación se realiza desde un

contexto histórico concreto con una finalidad específica. Del mismo modo, la naturaleza moral confuciana no entiende de géneros, sino que es la misma para todos los seres humanos. Será ese enfoque sobre el cultivo personal la que propicie la discriminación de género. Por ello, en lugar de rechazar tajantemente esta filosofía que forma parte de su herencia cultural, estas páginas han tratado de realizar una lectura más amplia que no desdeñe rápidamente esta tradición, sino que permita reapropiarnos del confucianismo para desarrollar un feminismo propiamente asiático configurado desde su propio contexto.

BIBLIOGRAFÍA

Ames, Roger T. y Rosemont, Henry Jr. 2009. *The Chinese Classic of Family Reverence: A Philosophical Translation of the Xiaojing.* Honolulu: University of Hawaii Press,

Ban Zhao. 2018. Lessons for Women. *The Confucian Four Books for Women. A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang,* ed. por Ann A. Pang-White, 40-67. Oxford: Oxford University Press.

Confucio. 2002. *Los cuatro libros*. Barcelona: Paidós.

Chan, Alan K. y Tan, Soor-Hoon. 2002. *Filial Piety in Chinese Thought and History*. New York: RoutledgeCurzon.

Chu Hsi y Lu Tsu-Chien. 1967. *Reflections on Things at Hand: The Neo-Confucian Anthology* (Trad. Wing-tsit Chan). New York: Columbia University Press,

Ebrey, Patricia. 2001. The Book of Filial Piety for Women. Attributed to a Woman Nee Zheng. *Under Confucian Eyes: Writings on Gender in Chinese History*, ed. por Susan Mann y Yu-Yin Cheng, 47-70. Berkeley: University of California Press.

Kelleher, M. Theresa. 2005. Nü chieh. *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism,* ed. por Rodney L. Taylor y Howard Y. F. Choy*,* 454-455. New York: Rosen Pub Group.

Knapp, Keith N. 1995. The ru interpretation of xiao. *Early China,* 20: 195-222.

Li, Chenyang. 1994. The Confucian Concept of Jen and the Feminist Ethics of Care: A Comparative Study. *Hypatia,* 9 (1): 70-89.

Li, Chenyang (ed.). 2000. *The Sage and the Second Sex*. La Salle: Open Court.

Liu. 2018. Short Record of Models for Women. *The Confucian Four Books for Women. A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang,* ed. por Ann A. Pang-White, 220-294. Oxford: Oxford University Press.

Pang-White, Ann A. 2016. Confucius and the Four Books for Women (Nü Sishu 《女四書). *Feminist encounters with Confucius*, ed. por M. A. Foust y Sor-Hoon Tan, 17-39. Leiden: Brill.

Pang-White, Ann A. (ed.). 2018. *The Confucian Four Books for Women. A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang*. Oxford: Oxford University Press.

Raphals, Lisa. 1998. *Sharing the Light: Representations of Women and Virtue in Early China*. Albany: State University of New York Press.

Renxiaowen. 2018. Teaching for the Inner Court. *The Confucian Four Books for Women. A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang,* ed. por Ann A. Pang-White, 131-207. Oxford: Oxford University Press.

Rosenlee, Lisa. L. 2006. *Confucianism and Women*. Albany: State University of New York.

Rosenlee, Lisa. L. 2014. Confucian Care: A Hybrid Feminist Ethics. *Asian and Feminist. Philosophies in Dialogue,* ed. por J. McWeeny y A. Buthnor, 187-202. New York: Columbia University Press.

Song, Ruoxin y Sog Ruohua. 2018. Analects for Women. *The Confucian Four Books for Women. A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang,* ed. por Ann A. Pang-White, 21-118. Oxford: Oxford University Press.

Tan, Sor-Hoon. 2021. From Women's Learning (fuxue) to Gender Education: Feminist Challenges to Modern Confucianism. *Human beings or human becomings?: A conversation with Confucianism on the concept of person*, ed. por Peter D. Hershok y Roger T. Ames, 215-244. Albany: State University of New York Press.

Wang, Robin. 2003. *Images of Women in Chinese Thought and Culture. Writings from the Pre-Qin Period through the Song Dinasty*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Wang, Robin. 2005. Dong Zhongshu's Transformation of yin-yang Theory and Contesting of Gender Identity. *Philosophy East and West,* 55 (2): 209-231.

Wawrytko, Sandra A. 2000. Kongzi as Feminist: Confucian Self-Cultivation in a Contemporary Context. *Journal of Chinese Philosophy,* 27 (2): 171–86.

Yan, J. 1997. The Images of the Feminine in Confucianism and Feminist Strategies for an Inclusive Philosophy. *Asian Journal of Women's Studies* 3, (4): 74–91.

Yao, Xizhong. 2001. *El confucianismo.* Madrid: Cambridge University Press.

Zang, Jian 2003. Women and the Transmission of Confucian Culture in Song China. *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea and Japan,* ed. por Dorothy Ko, Haboush Kim, Jahyun y Joan R. Piggot. Berkeley: University of California Press.

YURIKO SAITO: ENSANCHANDO LOS MÁRGENES GENERIZADOS DE LA ESTÉTICA

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ

Desde sus orígenes en el siglo XVIII, la estética académica centró su objeto de estudio en las bellas artes, dejando al margen de su discurso las dimensiones prácticas y funcionales de la vida cotidiana, la ética y la espiritualidad. Desde las últimas décadas del pasado siglo, Yuriko Saito se ha convertido en la principal adalid de la estética de lo cotidiano, la cual emparenta a menudo con cuestiones éticas y con su cultura japonesa nativa. La presente contribución pretende explorar la estética de lo cotidiano tal y como la concibe esta autora y señalar sus conexiones con algunas de las reivindicaciones de la estética feminista, destacando la conexión con la ética del cuidado, la atención al medioambiente y la estética relacional. Asimismo, se prestará atención a la necesidad de adoptar un nuevo marco global y transcultural para la estética, como modo de abordar y subrayar lo que ha quedado en los márgenes del discurso estético dominante de los pasados dos siglos y medio y que Saito lleva a cabo obteniendo inspiración de su cultura japonesa nativa.

1. INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva filosófica, las cuestiones de género en las humanidades no se limitan estrictamente a investigar y reconocer la mayor o menor presencia de mujeres en las mismas, pues, a menudo, este hecho está indisolublemente ligado a otro tipo de binarismos conceptuales de hondo calado; unas dualidades que, como advertía ya Carolyn Korsmeyer en su monografía *Gender and Aesthetics* (2004)[1], han plagado las estructuras de los diversos saberes, estableciendo jerarquías y subordinaciones, de manera insidiosa y, la más de las veces, inadvertidamente hasta un pasado reciente. La autora señala:

[1] Korsmeyer es otra autora que, por su gran relevancia para la filosofía y, en particular, la estética feminista, bien merecería un artículo de similares características al que aquí dedico a Saito. En concreto, aquí me basaré en su noción de "género profundo" (Korsmeyer 2004: 4), con la cual la autora se refiere a marcos conceptuales dualistas que atraviesan la tradición intelectual occidental y que, por su estructura binaria, incorpora una generización de los mismos en la que el polo femenino recibe una postura de subordinación.

> En lo que se ha convertido en una serie bastante infame de oposiciones binarias analizadas a menudo desde perspectivas feministas, los rasgos y actividades humanos se emparejan en jerarquías conceptuales que sitúan sistemáticamente a las mujeres y a los rasgos y actividades 'femeninos' en posiciones subordinadas. La razón y la mente, la justicia, la actividad y la responsabilidad pública se identifican como dominios masculinos en los que los hombres funcionan mejor, mientras que la emoción y el cuerpo, el capricho, la pasividad y la domesticidad se asignan al ámbito femenino (Korsmeyer 2004: 14)[2].

En conexión con el marco conceptual de la estética moderna, como nos ha mostrado también Korsmeyer (2004), el terreno del arte elevado, con sus ideales de autonomía y, por el lado de la recepción estética, de contemplación distanciada –desinteresada– del sujeto individual, podrían verse como conceptos afectados por los mencionados dualismos y, por tanto, generizados. De esta manera, los anteriores rasgos se opondrían a ámbitos asociados al mundo femenino y desvinculados del «debate estético elevado»: el arte popular y la artesanía, la vida cotidiana, con su entorno práctico y funcional, las labores de cuidado a los demás, las relaciones interpersonales y a la implicación activa en la acción colectiva.

La autora sobre la que versa este capítulo ha reivindicado este último grupo de actividades y ámbitos para la estética y en esa medida, a la luz del género profundo que postula Korsmeyer, cuestiona claramente los divisionismos jerarquizantes y generizados sobre los que se erigió la estética moderna anglo-europea.

Yuriko Saito (Sapporo, 1953), no solo es una mujer filósofa en activo y de origen no anglo-europeo, sino que con su trabajo cuestiona estructuras teóricas dualizantes que están en la base de cuestiones de género a menudo ocultas («covert gender», Korsmeyer 2004: 3). Saito, con su biografía y con su obra, es un vivo ejemplo de cómo en las últimas décadas se han empezado a romper muchos de los *corsés teóricos* de la estética como campo disciplinar. Para ello y desde un discurso académico, ha reivindicado con rigor y contundencia la dimensión estética de la vida cotidiana, de valores como el cuidado o experiencias de la naturaleza como la del tiempo atmosférico y la climatología. También ha puesto sobre el mapa conceptual de la disciplina los rasgos distintivos de una cultura estética no occidental en la que los anteriores ámbitos están muy presentes: la japonesa. Desde la perspectiva del *género profundo* que sugiere Korsmeyer, podría decirse que los trabajos de Saito cuestionan los divisionismos de la estética patriarcal moderna generizada, incluido su sesgo eurocéntrico. Y aunque la autora no se considera feminista en un sentido explícito, a grandes rasgos y desde la mencionada óptica del plano conceptual, es evidente que se puede asociar su propuesta con valores afines al feminismo estético.

Desgranando un poco más esta confluencias de factores que desarman los discursos generizados de la estética moderna, el presente texto subrayará la combinación de dos de ellos, que

[2] Todas las traducciones del inglés son propias.

se derivan de la propia biografía de esta autora: por un lado, la impronta de su cultura japonesa nativa en sus temáticas de investigación, eliminando el sesgo eurocéntrico patriarcal que pesaba sobre la disciplina, y, por otro, el haber realizado su desempeño académico y profesional íntegramente en Estados Unidos, dentro de los parámetros de la más pura intelectualidad académica anglosajona, bajo el influjo ambiental de la estética pragmatista, –de amplias resonancias asiáticas–, y, en concreto, del padre fundacional de la estética de lo cotidiano, John Dewey, con su obra *El arte como experiencia*, de 1934 (Dewey 2008). Este último hecho le ha permitido llegar de lleno a la élite de la estética académica anglosajona, generando en la misma todo un movimiento y un amplio debate en torno a estas nuevas temáticas que hasta hace dos décadas eran excéntricas al canon de la teoría del arte y la estética institucionalizada[3].

En lo que sigue procederé, en primer lugar, describiendo el panorama de la estética académica a la que se confronta el pensamiento de Saito, y los márgenes o confines de la misma que ella cuestionará. Seguidamente, realizaré una aproximación al trabajo de Saito, tratando de mostrar el ensanchamiento de la disciplina que supone; una ampliación del objeto de estudio en direcciones que confluyen, desde la perspectiva del género profundo, con valores susceptibles de ser correlacionados con el feminismo. Por último, esta presentación de la obra de Saito pretende ser original en relación con el peso específico que atribuye a la dimensión transcultural –con especial atención a su cultura japonesa nativa– como fuente última, unificadora de los distintos focos de interés temático de la autora.

2. LA ESTÉTICA MODERNA Y SUS GENERIZADOS MÁRGENES

Tratar de hablar y defender un ensanchamiento de los márgenes que definen la estética, parece que nos exigiría hablar primero de ese centro, –que, como todos los centros, de alguna forma ocupa una posición de poder y jerarquía– alrededor del cual pivotará la disciplina académica desde su nacimiento histórico; un centro que estará estrechamente ligado a la institución del moderno sistema arte, más concretamente al surgimiento de las denominadas «bellas artes» dentro del proyecto ilustrado europeo. Justamente el nacimiento académico «oficial» de la disciplina tuvo lugar en el siglo XVIII, de la mano de A. G. Baumgarten, quien acuñó el término con su obra *Aesthetica* (1750). Aunque este autor, inspirándose en el significado del griego «aisthesis» («sensación», «percepción sensible») lo empleó para referirse a las condiciones de la *cognitio sensitiva*, la nueva acuñación pronto haría fortuna para sustituir al más confuso y me-

[3] Saito escribe la entrada "Aesthetics of the Everyday" de la *Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (actualizada en 2019) y en su bibliografía da debida cuenta de la amplísima bibliografía existente y generada durante las dos últimas décadas. *V.* https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/ [consultado el 02/11/2024]. En el ámbito académico español, en 2025 ha aparecido la primera monografía sobre estética de lo cotidiano en la revista *Anuario Filosófico* (vol.58, num.1), editada por M.ª Jesús Godoy y Raquel Cascales, con una contribución original de la propia Saito.

nos preciso «gusto»; el nuevo término «estética» permitiría aludir de modo selectivo a un tipo de placer intelectual que se iba a aplicar de modo cada vez más prioritario a la contemplación de las también nacientes en el momento bellas artes, en los entonces novedosos entornos de los museos y galerías. Es por ello que, como señala Larry Shiner (2004), todo un «nuevo sistema del arte» se alumbraba, con el paso del antiguo al nuevo régimen que trajo contigo la revolución francesa y los ideales ilustrados. A partir de ahí tendría lugar un progresivo desprendimiento de conexiones con otras áreas del conocimiento como la filosofía de la naturaleza, la metafísica, la moral y la religión, para, desde el siglo XIX, ceder todo el protagonismo a las mencionadas bellas artes, algo que nuestra autora denominará «estética artecéntrica» (Saito 2007a: 13-43).

El surgimiento de nuevos márgenes en la estética moderna bien pudiera entenderse, como sostiene Shiner en su libro *La invención del arte*, a partir de una serie de divisionismos, en términos de opuestos enfrentados y excluyentes, sobre los que se erigió el moderno sistema del arte, y que, por su estructura dicotómica, refleja de lleno las reflexiones anteriores de Korsmeyer respecto al «género profundo» o «género encubierto». De hecho, el propio Shiner le dedicará un capítulo a esta cuestión (Shiner 2004: 119-207).

En concreto, como bien ha señalado este autor, en el siglo XVIII el discurso teórico de lo estético se construyó –emulando el ideal de libertad e independencia de la Ilustración– en torno a la noción de «autonomía de la experiencia estética», fundada, a su vez, sobre la de desinterés y apuntalada a partir de una serie de divisiones excluyentes, situadas en los márgenes de dicho centro sagrado. Así, –nos dice Shiner–, en el caso concreto de Kant: «Al hacer del desinterés la clave para la universalidad del juicio estético, Kant distinguía la autonomía de la experiencia estética no solo de los placeres ordinarios de los sentidos o de la utilidad sino también de la ciencia y de la moral» (Shiner, 2004: 208). Aunque de modo indirecto, a través de lo sublime, la moral estaba presente, el juicio estético kantiano, como denuncia Shiner, estaba plagado de paradojas: «es placentero y sin embargo desinteresado, individual y no obstante universal, espontáneo, aunque necesario, sin conceptos y sin embargo intelectual, sin instrucción moral y no obstante revelador de nuestra naturaleza moral» (Shiner 2004: 208-209). Estas paradojas en realidad ocultaban y al tiempo eran síntomas de motivaciones ocultas de una élite social, burguesa y eminentemente masculina, que buscaba, así, auto-legitimar su superioridad intelectual (Eagleton 2011).

Así pues, los ámbitos relativos a los placeres ordinarios de los sentidos, la utilidad, la ciencia y la moral conformarán, desde los inicios fundacionales de la estética moderna, sus márgenes y contornos, contra los cuales esta se definirá como campo de estudio eminentemente aplicado al arte (bello); aquel que, como el desinterés estético, nace del propio placer y deleite en la forma bella y, por ello, pura y autónoma.

A pesar de los reiterados intentos de reunir arte y vida desde el propio siglo XVIII hasta las Vanguardias históricas del siglo XX, tendremos que esperar al último tercio de este último si-

glo, para que todo ello se vea claramente reflejado en la estética. Se podría decir que el «corsé teórico» estallaría de modo más explícito a partir de las pasadas dos últimas décadas de este siglo XXI. Lo hará desde distintos frentes, cada uno situado en uno de aquellos márgenes excluidos y excluyentes de lo artístico/estético. De la mano del margen de la experiencia ordinaria y lo funcional/utilitario surgirá la estética de lo cotidiano, de la mano del margen de la ciencia surgirá una atención estética renovada hacia una naturaleza de la que ahora nos sentimos más parte al tiempo que responsables de su deterioro y devastación; de la mano de la religión y la moral, vendrán las estéticas de origen no-occidental, como la estética tradicional japonesa, estrechamente emparentada con la moral y la espiritualidad; de la estética pragmatista surgirá la reivindicación de las artes populares y la somaestética. Es en todo este contexto de nuevas voces que abren brechas y ensanchan los márgenes de la estética institucionalizada donde se alza con particular intensidad y fuerza provocadora la de la propia Saito. Y creo que, en cierto modo, parte de su éxito radica, no solo en sintonizarse con el ambiente anteriormente descrito, sino en que lo hace desde dentro y por los cauces de la propia disciplina académica; de ahí que, en su caso, la propuesta no sea destruir, rechazar abiertamente, sino más bien, como reza el título del presente capítulo, «ensanchar» o «restaurar» para revitalizar la disciplina al dar cabida a un objeto de estudio más «democrático», en el sentido de igualitario y cercano para todos y todas; un objeto de estudio que se sitúa en el centro de nuestras propias vidas en su discurrir cotidiano, con sus vicisitudes y pequeños logros en su día a día.

Sin duda, uno de los primeros atractivos de sus trabajos, desde el punto de vista formal y de estilo ensayístico, reside ya en su claridad expositiva, con un tono descriptivo cuasi-fenomenológico de los hechos estéticos, sazonado con el acostumbrado tono dialógico anglosajón; mediante este último trata de refutar posibles críticas, defendiendo sus posiciones con sagacidad y numerosos ejemplos. Muchos de estos últimos confieren fuerza a sus textos, pues, por una parte, resultan cercanos en el sentido de relevantes para la vida real de las personas en su día a día, y, por otra, se emplean también desde un lugar posicionado crítica y éticamente y que invita a la acción e implicación activa en las problemáticas a las que aluden (Saito 2012).

3. YURIKO SAITO: *DES-GENERIZANDO* EL *LOCUS* ESTÉTICO

Yuriko Saito nació y creció en Japón, pero sus estudios de doctorado, así como su carrera profesional se desarrollaron íntegramente en Estados Unidos[4]. Actualmente es Catedrática Emérita de Filosofía de la Rhode Island School of Design, institución a la que siempre permaneció vinculada durante sus más de treinta años de vida docente activa. Esto le influiría decisivamente como fuente de inspiración, ya que enseñaba filosofía a futuros diseñadores y ar-

[4] En el ámbito hispanohablante, María Jesús Godoy ha dedicado recientemente numerosas publicaciones a esta autora. De modo específico, *v*. Godoy 2021 y 2024.

quitectos que producían objetos y creaban lugares pensados para ser usados mayoritariamente en la vida diaria. Asimismo, fundó la revista académica independiente *Contemporary Aesthetics*, junto con Arnold Berleant, gran amigo de Saito y también autor pionero de estas nuevas ramas de la estética en el panorama anglosajón.

Saito inició su andadura investigadora en los años 80 con una tesis doctoral sobre estética medioambiental a la que le siguieron varios artículos en esa línea y en los que también exploraba la cuestión desde la perspectiva filosófica japonesa[5]. Poco después, tras años de experiencia como docente en la *Rhode Island School of Design*, daría el paso para realizar una justificación de la dimensión estética de todos aquellos objetos utilitarios que sus estudiantes de *Rhode Island* aprendían a diseñar mientras la propia Saito les daba clase. De ahí nacería su primera monografía *Everyday Aesthetics* (2007a), con la que se dio a conocer ampliamente en la escena estética internacional, y a la que le seguirían otras dos, concebidas al modo de profundizaciones en la misma temática: *Aesthetics of the Familiar* (Saito 2017), y más recientemente, *Aesthetics of Care* (Saito 2022). De los tres grandes bloques temáticos en los que podríamos dividir la propuesta estética de Saito –estética medioambiental o de la naturaleza, estética de lo cotidiano y estética en relación con la moral, el cuidado y la espiritualidad– tal vez, por motivos biográficos, el gran aglutinante sea la propia tradición estética japonesa, en la que estos tres bloques se dan unidos (Saito 1998). Esta tradición fue la que conformó desde su infancia y juventud la educación de nuestra autora y a la que volverá una y otra vez en sus escritos en busca de inspiración y de ejemplos en los que sustentar sus propuestas. En mi opinión, es ese núcleo profundo de su tradición nipona nativa la que provee de una natural unidad, solidez, originalidad y riqueza inspiradora a su propuesta, pues en ella se encuentran ya motivos profundos para sostener de modo integrado una estética que refuerza los lazos entre lo medioambiental, lo cotidiano y el cuidado.

En efecto, en la estética japonesa se da de modo natural una reivindicación de la dimensión estética de la propia naturaleza en su discurrir, al margen de la interacción productiva con el ser humano; se trata de una estética naturalmente respetuosa con el medioambiente (solidaria con una *green aesthetics,* en términos de la autora), pues no establece una diferencia taxativa entre el plano de lo humano y lo natural. Asimismo la estética japonesa pone en el centro la vida cotidiana de las personas en toda la riqueza multidimensional y multisensorial, y se apoya en las enseñanzas del sintoísmo y del budismo zen para ello, proveyendo así una honda inspiración

[5] Las primeras publicaciones de Saito se iniciaron con artículos que en su mayoría llevaban el sello de la preocupación por la naturaleza y el medioambiente desde un ángulo eco-estético, como podemos apreciar en títulos como «Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature?» (1984) o «The Japanese Appreciation of Nature» (1985) o «The Japanese Love of Nature» (1992) o «Japanese Gardens: the Art of Improving Nature» (1996) o «The Aesthetic of Unscenic Nature» (1996) o «The Aesthetics of Weather» (2005). Todos ellos están imbuidos en gran medida por la inspiración japonesa, donde la experiencia de la naturaleza –y no de objetos de factura humana– era la incuestionable protagonista y modelo de la experiencia estética. Para una referencia completa de sus artículos, *v.* su página web en: https://www.yurikosaito.com/_files/ugd/ee5194_82f673c071514559af4bb5e9431ddff6.pdf [consultada el 01/11/2024].

para revindicar una estética de lo cotidiano; por último, está indisolublemente ligada a la moral y a valores de tipo ético y moral (Saito 1997, 2007b). Todo ello salía a relucir ya en la entrada que Saito dedicó a la estética japonesa en la *Oxford Encyclopaedia of Aesthetics*, cuya primera edición data de 1998. El incluir un tipo de estética de origen no-occidental y que, por lo tanto, no participa de las premisas habituales del canon estético, –que hasta mediados del siglo XX había sido fundamentalmente eurocéntrico–, es una de las grandes aportaciones de Saito. Con dicha defensa de los valores estéticos propios de la tradición nipona, la autora implícitamente cuestiona los límites culturales euro-céntricos que hasta la última década del siglo XX se le había impuesto a la disciplina.

3.1. El *locus* de la cotidianidad: cuestionando el margen de la excepcionalidad

En *Everyday Aesthetics* (2007) apreciamos un cambio en el foco de atención desde el típico debate analítico anglosajón centrado en el arte, el sujeto estético y la definición del arte, hacia «nuestra vida estética», y, sobre todo, entendiendo por «vida» nuestra existencia cotidiana, la que ocupa la mayor parte del tiempo de nuestras vidas a fin de cuentas. Muchos de los ejemplos de este libro proceden de su bagaje previo en estética medioambiental y japonesa, pero –como la autora misma reconoce– la estética de lo cotidiano tiene un espectro de aplicación mucho más amplio. Mostrar la riqueza de dicha ampliación del objeto de estudio de la estética de lo cotidiano será el principal mérito de este primer libro.

En su introducción ya deja claro que, aunque su enfoque pudiera ser caracterizado como «feminista» –por las temáticas tradicionalmente ignoradas por el discurso académico serio debido precisamente a su naturaleza mundana y ordinaria–, sin embargo la autora prefiere evitar ser «etiquetada» ya que, en sus propias palabras: «mi única agenda es desenterrar las dimensiones demasiados familiares y comúnmente compartidas de nuestras vidas que han sido despreciadas en la estética teórica y apreciar su relevancia, estética o de otro tipo» (Saito 2007: 4)[6].

En este libro la autora primeramente señala cómo los criterios habituales de la estética centrada en el arte no son apropiados para aplicarlos a la estética de lo cotidiano, pues por una parte este enfoque tiende a considerar como inferior todo lo que no es «artístico» y, además, por su enfoque, centrado en la contemplación y en el espectador, deja a un lado toda la experiencia cotidiana que tiene conexión directa con el mundo de la acción. Además, nuestras elecciones, decisiones y acciones, motivadas por criterios estéticos, tienen multitud de repercusiones pragmáticas (Saito 2007: 54-103).

Saito sale al paso de potenciales acusaciones recordando que, en realidad, el significado original de término «estética», del gr. *aisthesis*, «sensación», «percepción sensible» es algo ubicuo

[6] Todas las traducciones del inglés de este capítulo son propias.

en nuestras vidas (Saito 2023: 9) y que, de hecho, esta atención a la dimensión estética de nuestras vidas prevalece en tradiciones no-occidentales y, como también lo fue en la nuestra antes del siglo XVIII, se reconocía como estrechamente vinculada a otras áreas de nuestras vidas: lo práctico, moral, social, político y existencial (Fernández 2012). Piénsese, por ejemplo, en la variante de la estética de la belleza clásica, asociada al *prepón* griego, *aptum* o *decorum* latino y sus claras conexiones con las normas sociales de corrección moral.

La autora expone multitud de ejemplos para convencernos de que en realidad la relevancia de la estética en nuestra vida «extra-artística» diaria es muy grande, pues son muchas las decisiones y juicios que realizamos diariamente, con repercusiones importantes para dichos ámbitos y con un fuerte componente estético, ligado al ámbito de lo sensible (a menudo no reconocido) y no necesariamente ligado a la belleza como tradicionalmente se la ha entendido en la tradición clásica europea. Ella lo llama «el poder de lo estético» (Saito 2012, 2017). En sus propias palabras:

> nuestros juicios sobre la apariencia estética de varios objetos, que abarcan desde bienes de consumo las hasta las turbinas eólicas y diferentes prácticas de paisajismo determinan qué clase de bienes se producen, venden y se tiran, así como qué clase de ambiente se construye y cómo se mantiene. Del mismo modo, las consecuencias del '*lookismo'* son profundas, y conducen a juicios y tratamientos injustos hacia aquellos/as cuyos cuerpos no se conforman con la norma social y estética de normalidad y belleza, exacerbando el racismo, el capacitismo y el edadismo" (2023: 10).

Otros ejemplos que nos ofrece se remiten al escenario de las campañas políticas de Estados Unidos, que, con su uso de música, de imágenes visuales, tipografía, vestimenta de los políticos, etc., se ha convertido en todo un espectáculo en nuestros días. Asimismo, muchas cuestiones político-identitarias están indisolublemente ligadas a elementos estéticos por lo que respecta a lo que se considera los signos distintivos de un país. Ella a menudo refiere el caso de los pilotos *kamikaze* japoneses de la Segunda Guerra Mundial que se apropiaron del legado estético japonés, portando el emblema de la flor del ciruelo en sus uniformes y en los aviones con los que se inmolaban, como si ellos mismos fueran pétalos de cerezos cayendo (Saito 2017: 141-195). Otro ejemplo podría ser la erradicación de ciertas plantas en la Alemania nazi debido a que no eran autóctonas (Saito 2012). También, y en conexión con la estética medioambiental, señala cómo, en la política de promoción de los Parques Nacionales, tendemos a minusvalorar los paisajes no espectaculares, como los humedales, frente a paisajes visualmente impactantes, como el del Gran Cañón del Colorado, cuando los primeros son esenciales para el ecosistema. O, por los mismos motivos estéticos, tendemos a rechazar o minusvalorar ciertas especies de animales no atractivas visualmente como las hienas, o ciertos insectos en peligro de extinción, frente a animales que por motivos estéticos consideramos hermosos, lindos y dignos de protec-

ción, como pudieran ser grandes mamíferos como el oso panda, las ballenas o ciertos tipos de delfines (Saito 2017: 141-146).

Más allá del ámbito propiamente artístico, este *poder de lo estético* que rodea nuestras vidas es un arma de doble filo, –señala la autora–, pues nos puede proporcionar bienestar y encaminarnos hacia ideales sociales, pero también puede ponerlos en peligro y aunque la mayoría de la población común no sea ni artista ni profesional del *hacer mundo*, todos estamos implicados colectivamente con nuestras propias elecciones, decisiones y acciones (Saito 2012). Es por ello que la autora suele proceder en sus estudios específicos en dos pasos: primero realiza un análisis puramente estético y, en segundo lugar, señala las implicaciones pragmáticas y otras derivaciones en términos de consecuencias éticas y morales asociadas.

3.2. El *locus* de lo familiar: cuestionando el margen de la distancia intelectiva

Otro tipo de ejemplos de la estética de lo cotidiano que explora la autora se desarrolla fundamentalmente en el ámbito doméstico y se relaciona con cualidades estéticas que apreciamos y que nos mueven a la acción en nuestro día a día en las tareas del hogar. Aunque ya lo aborda en su primera monografía, cuando habla de cualidades como «limpio», «ordenado», «desordenado», «sucio» (2007: 152-172), lo desarrolla con más detenimiento en la segunda, *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World Making* (2017). En ella, dedica mucha atención a las consecuencias pragmáticas y morales que se derivan del «poder de lo estético» en nuestras vidas. Es especialmente ilustrativo el capítulo que dedica a una cuestión inédita para la estética, tal y como se la suele entender habitualmente: hacer la colada (Saito 2017: 115-140).

Aunque solemos hacer la colada en primer lugar por motivos pragmáticos y de higiene, ello no es impedimento para que también participen en el proceso muchas decisiones y acciones regidas por criterios estéticos. La autora enumera una larga lista: en primer lugar, la separación por tipos de colores y tejidos para evitar decoloraciones y el deterioro de los mismos, el tratamiento para eliminar las manchas, poner del revés las prendas, decidir si usar lejía o no, la temperatura de la secadora (si se usa) para evitar deterioros y arrugas; si se tiende en tendedero también hay criterios para evitar las arrugas estirando o golpeando las prendas antes de colgarlas, y evitando hacerlo de manera que se estiren de más por el peso del tejido, el empleo de pinzas en zonas ocultas para que no se aprecien las marcas que dejan en la ropa; por otro lado, como el tendido al aire libre suele endurecer y resecar la textura de prendas y toallas, es conveniente luego aplicar un planchado con una temperatura apropiada para evitar este efecto. «La adherencia a estos extensos consejos sobre qué y qué no hacer está motivada solo por consideraciones estéticas» señala Saito (2017: 119-120).

Las manchas o arrugas no comprometen la funcionalidad de las prendas; lo que ocurre a menudo es que la propia funcionalidad de las prendas es proporcionar al usuario una «buena

imagen» y en este caso ya estamos haciendo uso de criterios estéticos como fin de la funcionalidad. Por último, dedica su atención al debate sobre si debería prohibirse o no el tendido de ropa en el exterior de las casas, con la conclusión de que en gran medida también dicho tendido está regido por criterios estéticos y que, además de ser beneficioso para el medioambiente, en términos generales hay una cierta y poética belleza en ello relacionada con valores éticos como el de la humildad.

La autora señala además que es curioso que realizamos la mayoría de nuestras tareas domésticas, como la anterior, sin que se nos pase por la cabeza en ningún momento ningún pensamiento explícitamente estético; sin embargo, como hemos podido comprobar, todo el proceso de hacer la colada está lleno de consideraciones estéticas relacionadas con la apariencia sensible de los objetos (visuales, de tacto y de olor de las prendas lavadas).

En este punto me parece importante hacer una aclaración respecto a la distinción entre la experiencia estética de lo cotidiano vivida como un evento extraordinario dentro de nuestras vidas, como sostendrá otro autor, Thomas Leddy (*The Extraordinary in the Ordinary*, 2012), y la vivencia estética de lo ordinario *qua* ordinario, que es lo que más defiende Saito y en eso se sitúa también en posiciones cercanas al budismo zen, como veremos para terminar. En sus propias palabras:

> Aunque incluyo lo ordinario experimentado como extraordinario como parte de la estética de lo cotidiano, sitúo el corazón de la estética de lo cotidiano en lo ordinario experimentado como ordinario: la satisfacción estética tranquila e inarticulada, entretejida con el flujo de la vida diaria (Saito 2017, 124).

Este sería el caso de los agricultores japoneses mientras trabajan el campo, que no necesitan expresar dicha experiencia gozosa en detalle porque, para empezar, toda la comunidad experimenta este mismo sentimiento gozoso. El caso de la limpieza doméstica es parecido, aunque es privado e individual, normalmente se experimenta de modo gozoso sin necesidad de articular dicha experiencia. Son ejemplos en los que la satisfacción estética está presente mientras estamos involucrados activamente en la tarea que realizamos. No encaja, por tanto, en el enfoque de la estética centrada en el espectador, el cual, para experimentar deleite estético, debe situarse en una posición de pasividad distanciada.

En el caso del budismo zen, es conocido que, en muchos monasterios, la realización de tareas cotidianas de limpieza y mantenimiento de los espacios, forma parte de la disciplina mental buscada y permite ejercitarse en la humildad, facilitando la adopción de la actitud de *no-mente* (jap. *mushin*), lo cual es el mayor *desiderátum* en el camino espiritual del budismo zen para experimentar la no-dualidad, iluminación espiritual o *satori* (Saito 2007: 133-134).

3.3. El *locus* del cuidado: cuestionando el margen del sujeto autónomo

En su último libro, *Aesthetics of Care* (2022), la autora da un paso más en la línea ya previamente desarrollada en sus anteriores libros de conexión entre la estética de lo cotidiano y sus implicaciones éticas; en este caso mediante la adopción de una perspectiva colectiva y relacional, frente a la dominante visión de la estética centrada en el sujeto individual/espectador. Esta indagación es el resultado de enfatizar la interdependencia y la relacionalidad como aspectos identitarios inherentes a la condición de todo lo viviente.

En primer lugar, se da ya una relación de interdependencia entre lo estético y lo ético en la teoría de la virtud estética en el panorama contemporáneo, que pone el foco en la experiencia de los agentes mientras actúan, ya sea creando o apreciando objetos estéticos. Esta posición se contrapone al rol central que se le suele conceder a los juicios estéticos acerca de objetos fabricados por el ser humano, especialmente las denominadas «obras de arte», que es lo propio del discurso estético dominante.

Saito señala una serie de similitudes estructurales entre tener una experiencia estética e involucrarse en una relación de cuidado. En ambos casos se da un mismo modo de interaccionar con el mundo, ya sea con relación a otras personas, el mundo natural o el mundo humano con sus objetos y artefactos. Ambos requieren atención a la particularidad del otro, disposición receptiva hacia una respuesta basada en la apertura mental, así como una implicación imaginativa –y empática, podríamos añadir–. Estos requisitos compartidos permiten evidenciar una mejora y retroalimentación mutua entre la experiencia ética del cuidado y la estética. Aunque no se trata de lo mismo, se podría presumir que una persona que tenga ricas relaciones de cuidado con otros también disfrutará de una rica y satisfactoria vida estética, señala Saito (2022: 5). Esta atención a la singularidad de todo lo que nos rodea, es a un tiempo, propia de la estética, pero igualmente nutre la atención ética y el respeto por la persona a la que se le dedican cuidados. La autora señala:

> Lo que se ve de un modo claro a partir de explorar lo que tienen en común una ética del cuidado y la experiencia estética es la relacionalidad fundamental de nosotros mismos y el mundo, así como la naturaleza interdependiente de nuestra existencia (Saito 2022: 5).

Uno de los temas más extensamente tratados en este volumen es el de cómo alcanzar una relacionalidad lograda, incluida la relación de auto-cuidado (Saito 2022: 47-69). Así, las prácticas éticas y estéticas también se retroalimentan en nuestras relaciones de interacción social, como pueden ser las conversaciones en los eventos sociales, o entre dos personas. En ellas, donde las actitudes de interés hacia la otra persona, cuidado y respeto se manifiestan, por ejemplo, en ciertos ritmos en las conversaciones, en creaciones colaborativas, en la igualdad en la participación

o la espontaneidad, más allá de la temática tratada o de si se alcanza consenso o no. En este tipo de experiencias se da una importante dimensión de estética corporal, la cual, al practicarse, atiende y refleja motivaciones y placeres de índole tanto ética como estética.

Asimismo, la estética del cuidado se puede aplicar, además de a personas e interacciones sociales, en nuestra relación con objetos del mundo material. Deberíamos relacionarnos con el mundo material desde una actitud de cuidado, lo cual se debería expresar mediante una manipulación cuidadosa de los objetos, absteniéndonos de dañarlos y tomando medidas para mantenerlos en buen estado. Toda una estética de la reparación de los objetos es defendida en este libro, criticándose la estética del *usar y tirar* actual, propia del rampante consumismo en el que estamos sumidos y proponiéndose, en su lugar, el forjar una relación cuasi-afectiva con los objetos que nos dan servicio y nos van acompañando a lo largo de nuestras vidas[7].

Saito hace una defensa del uso sostenido en el tiempo de los objetos cotidianos que nos rodean y resalta cómo, gracias al fortalecimiento de nuestro vínculo con ellos, también se enriquece nuestro bienestar ético/estético. Para ello, cita al diseñador japonés Naoto Fukasawa, cuyos productos, llamados «super-normales», están concebidos para facilitar el alargamiento de la vida útil de los mismos. En palabras de este autor:

> Super Normal trata de cómo funcionan las cosas en relación con nuestra convivencia con ellas. No sólo en un uso puntual, sino de forma interactiva a largo plazo, en relación con todo lo demás que poseemos y utilizamos y la influencia atmosférica que todo ello tiene en nuestras vidas (*cit*. en Saito 2023: 16).

A través del uso repetido, el objeto en un sentido se vuelve imperfecto al dar muestras de uso y deterioro (jap. *shutaku*), pero visto desde otro punto de vista, muestra «la profundización en una relación» con el usuario, que este diseñador identifica como *wabi-sabi*. En una especie de contraataque contra la máxima consumista del capitalismo, el diseñador afirma: «Llegamos a apreciar un objeto usándolo, y cuanto más usamos un buen objeto, más somos capaces de apreciar sus cualidades, y así podremos descubrir su belleza no solo en cómo envejece sino en *cómo envejecemos nosotros con él*» (*cit.* en Saito 2023: 16).

La propia Saito relata una conmovedora anécdota personal que ilustra bien toda la estética del cuidado y lo relacional, donde ética y estética se retroalimentan, incluso cuando, de entrada, solo somos espectadores en el contexto de una exposición al uso. Por su relevancia para el tema que nos ocupa, a pesar de su extensión, no me resisto a citarla en su totalidad:

[7] *V.* a este respecto la recientemente traducida compilación de textos del filósofo japonés Yanagi Sōetsu, *La belleza del objeto cotidiano*, escritos entre los años 20 y 50 del pasado siglo (Yanagi 2021).

> Cuando hace unos años, en el Museo del Patrimonio Judío de Nueva York, me encontré con un ojal torpemente remendado en el uniforme de una víctima de Auschwitz, la experiencia fue visceral, y me llevó un tiempo ordenar el torrente de emociones que experimenté. Es cierto que fui espectadora de este objeto sin interactuar directamente con él. Sin embargo, aunque estaba más allá de mi imaginación comprender las circunstancias en las que esta persona reparó el ojal deshilachado, la humanidad común que puedo compartir de esta actividad de reparación me conectó con el anónimo zurcidor. No sólo sentí una suerte de camaradería, sino que también me conmovió el desesperado esfuerzo del reparador por conservar la última pizca de dignidad y normalidad. La intersubjetividad de hacer cosas es posible mediante la activación de la imaginación, aunque no sea ni un medio ni el resultado de ningún juicio. Es difícil compartimentar este tipo de experiencia como perteneciente al ámbito ético, existencial o estético. Yo creo que lo es todo. El impacto estético se vuelve aún más fuerte por la torpe apariencia del remiendo. Si hubiera sido arreglado y perfectamente remendado como si lo hubiera hecho una máquina de coser, creo que el impacto habría sido muy diferente. Sus puntadas imperfectas expresan con fuerza la situación extrema en la que tuvo que trabajar este zurcidor anónimo y el efecto es poderosamente estético (Saito 2023: 18-19).

En este caso, percibimos con claridad el empleo de la estética en un sentido «no honorífico» (exclusivamente aplicada a cualidades placenteras o positivas), sino que la torpeza con la que el ojal estaba remendado añadía intensidad a la experiencia estética, por estar sumergida esta misma en un contexto ético y existencial sobrecogedor.

4. DESHACIENDO LA GENERIZACIÓN. A MODO DE CONCLUSIÓN

En las líneas precedentes y de la mano de Yuriko Saito, he tratado de mostrar una de las posibles maneras de desactivar los modelos conceptuales generizados que hemos heredado de la estética moderna anglo-europea. Para ello, hemos tenido que reconciliarnos con nuestro pasado pre-moderno (no tan diverso de otros contextos culturales en ciertos aspectos); un pasado que, a partir del siglo XVIII, fue escindido, como señala Shiner, en una serie de dicotomías artístico-estéticas. Por estas últimas, penetró de modo insidioso e inadvertido el *género profundo* del que nos advertía Korsmeyer, asociando lo femenino con los márgenes externos de la experiencia artístico/ estética propiamente dicha.

Con el importante precedente pragmatista de John Dewey, hemos tenido que esperar al último tercio del siglo XX para que fuese posible que alguien, –de origen no-occidental y mujer a la sazón–, pudiera desarrollar sus estudios académicos superiores en Estados Unidos y, una vez formada a la manera de las instituciones académicas anglosajonas, «importara» la inspiración más genuina de su cultura japonesa nativa en dicho contexto académico. Como hemos podido apreciar, dicha empresa, –que puede bien ser vista como «transcultural»– ha sido llevada a cabo

de un modo altamente original, riguroso y brillante, a juzgar por su centralidad en el panorama estético actual de la estética de lo cotidiano y del cuidado. Aunque de modo explícito ni la propia Saito ni, en general, los debates que genera su obra han confluido explícitamente con la estética feminista «oficial», este texto ha pretendido mostrar cómo la propuesta Saito entronca claramente con la senda de una estética que pretende superar la generización conceptual profunda que ha marcado a la disciplina desde sus inicios hasta bien entrado el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Dewey, John. 2008 [1934]. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Eagleton, Terry. 2011. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Fernández Gómez, Rosa. 2012. La estética de lo cotidiano y el *ars contextualis* en Asia Oriental. *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, 17: 109-125.

Godoy, M.ª Jesús. 2021. Belleza y moral en Yuriko Saito. Una aproximación desde el funcionalismo emotivista de David Hume. *Pensamiento*, 77 (296): 787-807.

Godoy, M.ª Jesús. 2024. Yuriko Saito y lo cotidiano estético, ed. por María Jesús Godoy y Fernando Infante, 509-530. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.

Korsmeyer, Carolyn. 2004. *Gender and Aesthetics*. London: Routledge.

Saito, Yuriko. 1997. The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (4): 377-385.

Saito, Yuriko. 1998. *Japanese Aesthetics: Historical Overview*, ed. por Michael Kelly, vol. 2, 545-553. New York: Oxford University Press.

Saito, Yuriko. 2007a. *Everyday Aesthetics.* Oxford: Oxford University Press.

Saito, Yuriko. 2007b. The Moral Dimension of Japanese Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Ctiticism,* 65 (1): 85-97.

Saito, Yuriko. 2012. Everyday Aesthetics and World-Making. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 17: 255-274.

Saito, Yuriko. 2017. *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press.

Saito, Yuriko. 2022. *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life.* London: Bloomsbury.

Saito, Yuriko. 2023. Living with Everyday Objects. Aesthetic and Ethical Practice, ed. por Eva Kit Wah Man y Jeffrey Petts, 9-20. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Shiner, Larry. 2003. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Yanagi, Sōetsu. 2022. *La belleza del objeto cotidiano*. Barcelona: Gustavo Gili.

HISTORIA DE LAS MUJERES

HISTORIAS CONTADAS CON MANOS FEMENINAS. LOS EXVOTOS DE ORANTES DEL SANTUARIO IBÉRICO DE TOZAIRE (VALLE DE ABDALAJÍS, MÁLAGA): CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO ARQUEOMÉTRICO

ISABEL LÓPEZ GARCÍA

LIDIA CABELLO LIGERO[1]

LOURDES SALCEDO ÁLVAREZ DE PEREA[2]

LAURA LEÓN REINA[3]

Bajo el examen del contexto territorial del santuario de Tozaire (Valle de Abdalajís, Málaga), y la observación de la práctica cultual en estos espacios, se presentan los resultados del análisis arqueométrico realizado a varios exvotos broncíneos femeninos. Este trabajo ha sido acometido en los laboratorios de los Servicios Centrales de Apoyo a la Investigación de la Universidad de Málaga, mediante un Espectrómetro de Fluorescencia por energía dispersiva de Rayos-X (EDXRF)[4].

1. EL SANTUARIO EN SU CONTEXTO TERRITORIAL

Los resultados del estudio que presentamos tienen como escenario de estudio, el centro de culto ibérico de Tozaire, sito en el Valle de Abdalajís (Málaga), que según los datos disponibles constituiría el santuario más meridional de la península ibérica, cuya vigencia debe ponerse en correspondencia con el *oppidum* del Cerro del Castillo.

[1] Unidad de Arqueometría. Servicios Centrales de Apoyo a la Investigación. Cofinanciado con cargo a las Ayudas para contratos de Personal Técnico de Apoyo a la I+D+I de la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) y el Fondo Social Europeo Plus. Referencia: PTA2022-022209-I / MCIU / AEI / 10.13039/501100011033.

[2] Unidad de Fluorescencia de Rayos X. Servicios Centrales de Apoyo a la Investigación (SCAI). UMA.

[3] Unidad de Difracción de Rayos-X. Servicios Centrales de Apoyo a la Investigación (SCAI). UMA.

[4] La ejecución de este trabajo ha sido posible gracias a la concesión de una ayuda de acción especial (nº 2023/REGSED-66703), del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.

Conforma un territorio que ha conocido desde la Prehistoria Reciente y hasta la Edad Media, el tránsito ininterrumpido de diferentes culturas, legando una alta densidad de enclaves y testimonios arqueológicos favorecidos por su ubicación geoestratégica en las rutas de paso del litoral feno-púnico a las comunidades de la vega de Antequera.

Durante la Edad del Hierro se articularon asentamientos fortificados en las inmediaciones, dominados desde el siglo V a.C. por el *oppidum* el Cerro del Castillo, que desplegado sobre una altiplanicie ejercía como vertebrador del orbe de la aristocracia local, dominando los nudos de paso entre la costa y el interior (Martín *et al.* 1999; Recio 2002: 52-54). En este entorno natural de frontera encontraría plena justificación la implantación del santuario de Tozaire (Fig. 1).

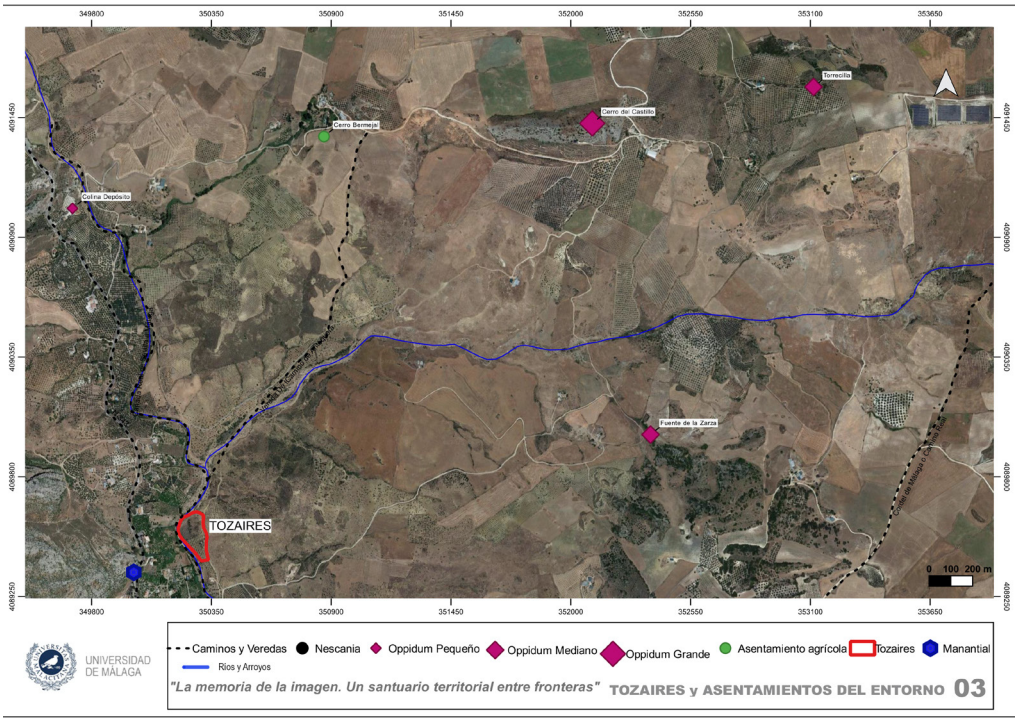


Figura 1. Ubicación topográfica de Cerro Tozaire. SIG: Sonia López Chamizo

Sito en un abrigo natural de 374 m.s.n.m. en la rivera derecha del cauce fluvial de Las Piedras (Fig. 2) (Recio-Martín 2008: 407-409) nutrido —según las fuentes históricas— por manantiales de propiedades terapéuticas, por sus cotas bajas discurría un eje vital, esto es, el camino prerromano que en época romana se transforma en el ramal de la vía, que tras abandonar *Cartima* e *Iluro*, se dirigía hacia el oeste desde *Nescania* hacia *Osqua* (Serrano-Atencia 1980: 17-18).



Figura 2. Cerro Tozaire (dcha.) junto al arroyo de las Piedras. Foto: José Romero

Por sus rasgos topográficos y la recuperación durante el siglo XX de exvotos broncíneos[5], junto a tres fragmentos de patas de un toro, dos apliques de jarra, monedas y terracotas (Recio-Martín 2008: 398-399), es de presuponer la existencia de un lugar de culto rural en este entorno, vigente en el horizonte temporal de los siglos V-II a.C.

En un intento de sistematización sobre los santuarios ibéricos, Prados (1994: 128) reflexionaba sobre el papel de la religiosidad en el organigrama de la sociedad ibérica, así como sobre su vínculo con el asentamiento y el ordenamiento espacial. A grandes rasgos podemos destacar aquellos santuarios asimilados por esta sociedad, como un lugar sagrado privilegiado por la naturaleza. Es el caso tanto de las cuevas o abrigos, asociados a agrupaciones humanas locales, como de los santuarios rurales, emplazados en parajes abruptos vinculados a ríos o manantiales[6] que, de sufragar la demanda de pequeñas comunidades, evolucionan en el tiempo y se desarrollan favorecidos por su proximidad a una vía de comunicación y/o a recursos del medio local; es el caso que nos ocupa, Tozaire. Son enclaves a los que se llegará a vincular una población artesana que vive de la fabricación y venta de exvotos (Prados 1994: 135), que se entregan como petición o voto a la divinidad en estos centros de culto. Otros serían los santuarios protourbanos, situados al exterior de la muralla junto al acceso al *oppidum*, con el que comparte

[5] De las inmediaciones del área sacra mas en la margen opuesta del arroyo, concretamente en la loma de Huerta Cabrera, apareció en 1929 un sillar con el relieve de toro en piedra hoy desaparecido, además de monedas iberorromanas distribuidas en colecciones privadas (Conejo 1972: 17). Según recogen algunos autores otras estatuillas ibéricas de bronce habrían sido halladas en el pueblo, pero se habrían dispersado o perdido (Gozalbes 1986: 271, 372).

[6] «En muchos casos los santuarios se convierten -o se originan- en una fuente con depósitos votivos» (Prados 1994: 138).

proximidad e ideario aristocrático, donde el agua puede estar presente pero no goza del protagonismo anterior. Estos podrían ostentar una función protectora y es donde se hace patente la práctica de los ritos de paso; también se contabilizan los santuarios extraurbanos que controlan los nudos de paso y caminos; los santuarios territoriales, como lugar sacro de reunión de distintas comunidades supra-territoriales y, por último, los templos urbanos (Prados 1994: 135-136), provistos de alguna edificación, plataforma o altar.

> La presencia de la religión no se ceñía en tiempos ibéricos a los entornos urbanos, sino que impregnaba los territorios dependientes de aquellos, manifestándose a través de puntos relevantes en el paisaje. De hecho, los lugares de culto eran marcadores territoriales de los más importantes centros urbanos, que proyectaban en ellos sus fronteras o actuaban como elementos de cohesión de las diversas poblaciones que conformaban su propio espacio, abriéndose también a las comunidades vecinas o a personas en tránsito (Chapa 2022: 170).

La elección del espacio se establece en virtud de unos rasgos físicos, tales como ser zonas limítrofes o rocosas, además guardan una estrecha conexión con elementos presentes en la cosmogonía de esta sociedad, configurándose como lugares de comunicación directa con la divinidad y vinculados a aspectos claves, en las sociedades del pasado, como son los ciclos vitales.

Unos ciclos que no se restringen únicamente al individuo, sino que también engloban los ritmos de la naturaleza, mediante los equinoccios y solsticios, por su especial simbolismo de regeneración y muerte. Incluso hay evidencias de una posible incidencia de la luz en estos espacios sagrados coincidiendo con los solsticios, como el caso de la diosa de Puente Tablas, o la entrada de los rayos de sol en el interior de las cuevas a través de oquedades y orificios en la propia roca; este puede ser el caso de una posible hierofonía en la Cueva de la Lobera en Castellar, Jaén, coincidiendo con los equinoccios, cuya luz proyectada al interior de la cavidad recuerda a ciertas representaciones de los exvotos ibéricos.

Aunque carecemos de referencias de primera mano sobre las prácticas rituales en el mundo ibérico, existe un componente común que está presente y es ampliamente utilizado en la religiosidad del mundo antiguo, nos referimos al agua, un elemento que constituye un componente vital como garante de la vida y de carácter regenerador y purificador.

De hecho, los espacios sagrados vinculados a cuevas y abrigos se encuentran próximos a los cursos de agua, al mar o relacionados de forma directa con ella, brotando del interior o filtrada a través de la piedra, que podía ser recogida en formaciones naturales o incluso en casos puntuales modificar el espacio interior para poder utilizarla en los ritos Todo ello traduce el carácter naturalista de la religión ibera (Sánchez 2020: 26).

Un dato que no debemos pasar por alto es que existen algunos santuarios en los que este elemento presenta unas características organolépticas que lo convierten en aguas medicinales. Este hecho, aunque no ha contado con estudios suficientes, podrían estar indicando el motivo de elección de determinados espacios para transformarlo en santuarios, como pudo ser el de Tozaire, ya que son ampliamente conocidas las propiedades de las aguas del Valle de Abdalajís con numerosos testimonios desde época romana.

Son citadas brevemente en el Manual de las aguas minerales de España y principales del extranjero (1850). Cuando se refieren a ellas se indica: «En el valle de Abdalagis, provincia de Málaga, a una y media legua del cortijo de la Romera, brotan unas aguas minerales cuyo sabor se parece al de la sal catártica». Más tarde, tanto *Tratado de aguas minero-medicinales* (1859) como *Hidrología médica* (1875) añaden a lo anterior: «… y son purgantes» (AA. VV. 2022: 91).

En este sentido, cabe mencionar las características de las aguas de la denominada Huerta del Chorro en las inmediaciones del santuario de Tozaire, cuyo análisis hidrológico indica aguas biocarbonatadas y cálcicas, aunque no se ha determinado la temperatura de surgencia. A pesar de ello, se puede estimar una probable vinculación del santuario del Cerro Tozaire con aguas de este manantial (Sánchez 2020: 88-94) o de otro próximo, que a día de hoy está desaparecido y que se mantuvo en vigor posiblemente hasta el Bajo Imperio (Martín 2006: 148-154).

2. REPERTORIO DE EXVOTOS CONOCIDOS

Siendo conscientes de la necesidad de ahondar en las manifestaciones generadas por estos sistemas de culto, cabe detenernos en sus exponentes broncíneos. El carácter ritual de las piezas es indudable, contabilizándose en número hasta tres figuras femeninas completas y una zoomorfa, que guardan similitudes formales con repertorios de los santuarios de la Alta Andalucía, caso de Cueva de la Lobera o Collado de los Jardines, en la provincia de Jaén.

Venturosamente, aquellos testimonios materiales recuperados de las redes del coleccionismo se exhiben en la Sala Arqueológica Municipal del Valle de Abdalajís, que nació bajo el impulso de la asociación ciudadana “Nescania”, en aras de la protección del patrimonio, con el respaldo del consistorio (Melero 2006).

El primero de los exvotos en ser dado a conocer es aquel que representa una figura femenina vestida con una túnica talar y un largo velo (Fig. 3). Sobre su procedencia las noticias lo situaban en un punto indeterminado en la vía de acceso al municipio, no lejos de Cerro Tozaire, si bien hoy su paradero es desconocido.

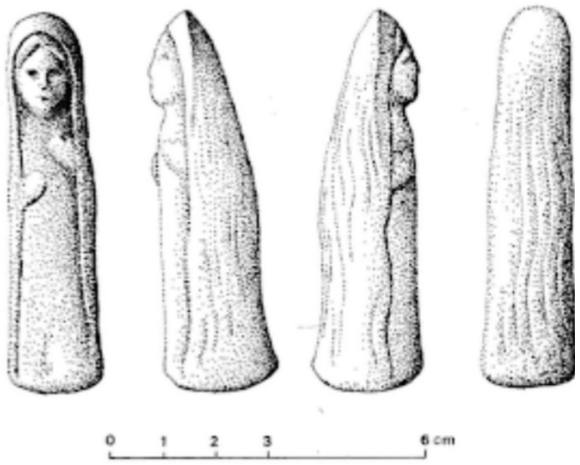


Figura 3. Exvoto con representación de orante, según Fernández (1979).

Esta figura de orante de 7,7 cm. de altura, que se aproxima en su morfología a las siguientes, sugiere la hipótesis de un centro de producción común (Fernández 1979). Interesa señalar su gestualidad, dejando reposar la mano izquierda sobre el pecho a la vez que la derecha la dirige hacia el vientre. Este esquema, común en exvotos femeninos de Sierra Morena, es interpretado como una solicitud expresa de fertilidad por parte de la orante, gesto que podría responder incluso a pautas establecidas en el desarrollo de ceremonias con tal fin (Rueda 2011: 125).

Tiempo después en un lugar impreciso de Cerro Tozaire, se recuperó el segundo de los exvotos femeninos (López - Suárez 1999) (Fig. 4, izqda.). Su perfil, unido a la fecha de hallazgo en 1992, le valió el epíteto popular de "Curra". Consiste en un bronce pleno de pátina verde oliva, de 7,5 cm. de altura 2,5 y 1 cm. de anchura, que exhibe una figura femenina estática desnuda. Cabe acentuar que, en estas prácticas sacras, la exhibición del cuerpo en su integridad adquiere protagonismo, a menudo como aquí, coronado solo con una mitra troncocónica como atributo ritual; la fórmula se acentúa resaltando los atributos anatómicos de la devota, como son los senos, las caderas y el vientre, mientras que el pubis se marca de forma incisa. Sus brazos se disponen extendidos a lo largo del cuerpo, actitud que unida a una ligera flexión del tronco se interpreta como un gesto de plegaria ante la divinidad.



Figura 4. Exvotos femeninos del santuario de Tozaire.

El tercero que hay que encuadrar en el tipo de figuras femeninas orantes, con unas dimensiones de 8,5 cm. de altura, 1,6 cm. de anchura máxima y 0,9 cm. de grosor, y fracturada a la altura de la cabeza, esboza una sutil genuflexión en su gesto de humildad y ruego ante la divinidad, uniendo sus brazos sobre el busto (López 2001). De nuevo, la mujer que porta mitra dispuesta para un contexto sacro, se hace patente (Fig. 4, dcha.).

La producción de este tipo de piezas en el mundo ibérico conlleva la incorporación de determinados atributos, adornos y gestualidades, no sólo como reflejo de sus creencias y rituales que se desarrollaban, tanto a nivel individual como colectivo, sino también de las características de su sociedad, donde las distintas edades de las mujeres aparecen claramente diferenciadas en las figurillas metálicas.

Los dos exvotos que aquí presentamos responden a dos féminas adultas, ambas con mitra, mostrando los atributos del cuerpo femenino, como son los senos y el pubis, con una gestualidad exclusivamente femenina, propia de las peticiones de fertilidad, algo muy habitual en el sistema de rituales del mundo ibérico. La figura conocida como “Curra” (Fig. 4, izqda.) es un claro ejemplo de orante, por su posición hierática y con la mirada dirigida hacia arriba, en su búsqueda de conexión con la divinidad, en el marco de aquellos espacios naturales, abrigos o cuevas, donde se manifestaba lo sagrado. En global, como un modo de declaración de las emociones y las inquietudes de las diferentes etapas de la vida de la mujer y de la comunidad que participa en los diferentes rituales.

La tercera figura femenina (Fig. 4, dcha.) exhibe la cabeza enmarcada con mitra en aureola; en el rostro se dibujan los ojos mediante dos pequeños círculos incisos junto a la nariz y la boca, mientras que los brazos se cruzan por debajo del pecho, que se señala deliberadamente (Fig. 5).

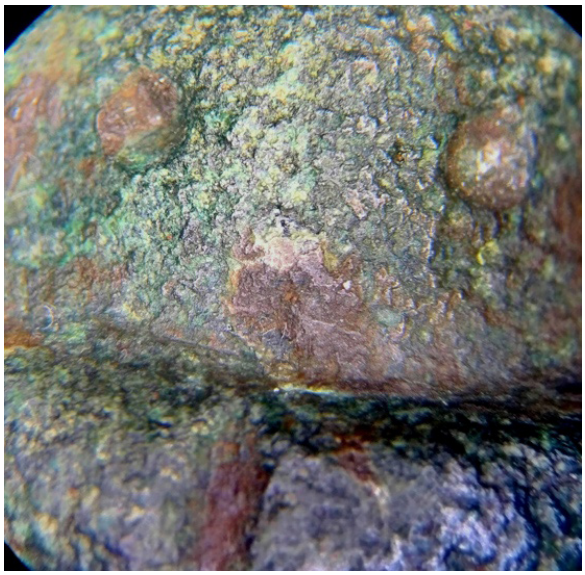


Figura 5. Detalle del busto del tercer exvoto femenino

3. CREENCIAS Y GESTUALIDAD EN LA PRÁCTICA CULTUAL

Estos materiales votivos aportan información sobre los ritos celebrados en este espacio de culto y deben constituir una materialización en metal de acciones propiciatorias de la fecundidad, donde la mujer detentaría un destacado cometido como garante de la continuidad del linaje de las élites sociales dominantes (Prados 1992: 141). Con un lenguaje claro y muy preciso, la gestualidad se convierte en el vehículo de trasmisión de sus plegarias.

Hasta ahora no conocemos para el Valle de Abdalajís representaciones masculinas, mientras que la incipiente serie femenina —a excepción de aquel exvoto desaparecido— responde a representaciones figurativas más esquemáticas, como abstracción de las solicitantes.

> El exvoto es la expresión simbólica del oferente o el practicante, de sus atributos sociales y religiosos y de su actitud ritual […] Recoge, por tanto, el carácter individual y privado del hombre o de la mujer que desarrolla un rito específico, aludiendo a su estatus, a su espacio de género, a su edad, y por supuesto, a su petición, todo ello tamizado por una serie de códigos fijados socialmente. Pero el exvoto no sólo sintetiza, en ocasiones abstrae y en él entran en juego aspectos de esquematización, que reducen la imagen a la representación esencial y valiosa de la propia persona […] La imagen de la aristocracia se relaciona con la imagen única, paradigmas de prestigio […] mientras que las clientelas pudieron representarse a través de la imagen reglada y seriada (Ruiz-Rueda 2014: 131).

La religiosidad se manifiesta a través de los sentidos y la emotividad, como un fenómeno de conexión con las deidades, con multitud de expresiones y ritos complejos, y también como un elemento de cohesión social con la propia comunidad, en la que la presencia femenina resulta una constante en el imaginario de la cultura ibérica. Estos santuarios naturales forman parte de la memoria colectiva a lo largo del tiempo. Tal es así, que estos espacios constituyen una amplia red de lugares de agregación social en los que se producen una alta movilidad ritual (Rueda-Bellón 2016), en el que la cueva o el santuario se convierten en el lugar central a partir del cual se organiza el espacio sagrado que podría articular el recorrido litúrgico (Esteban *et al.*, 2014: 919).

Los santuarios son referentes en la identidad colectiva, que considera a estos espacios creación y morada de la divinidad, humanizados por la presencia del sujeto mediante su uso, con la amplia variedad de ritos desarrollados.

Las cuevas o abrigos se convierten en un espacio sagrado, donde los objetos adquieren una importancia no sólo en el sentido de algo material, sino con un marcado carácter de pertenencia y de elemento de transmisión, como portadores de mensajes que llegan directamente a la divinidad.

La elección y utilización de estos espacios como santuarios en cueva de época ibérica son un reflejo de creencias, manifestadas al largo de milenios, donde los seres humanos comenzaron a sentir su pertenencia a un territorio, como un sistema de apropiación territorial, modificando el paisaje que les rodeaba y dotándolo de una carga simbólica, con la existencia de espacios naturales de carácter sagrado como vía de interlocución entre los individuos y la divinidad.

Su religiosidad lleva implícita unas normas y unas reglas a través de las cuales se establecían peticiones, se mostraba respeto y gratitud a la divinidad, haciéndola partícipe directa, sobre todo, de los cambios en los ciclos vitales de la vida de un ser humano, principalmente como el nacimiento, los ritos de paso o de gestación, con imágenes como las aquí expuestas que narran el momento elegido para un reconocimiento más amplio (Parras *et al.* 2015: 510). Asimismo, de las peticiones, de entrega de ofrendas, a modo de gratitud como una forma de respeto en posición hierática, y mediante determinada gestualidad con las manos o incluso con los pies descalzos.

> Mientras que la religión se concebiría como un conjunto de creencias compartidas e identitarias, el acceso a su práctica estaría controlado mediante normas pautadas por las aristocracias ibéricas. Estas impondrían sus propios espacios como lugares de culto, subrayando su papel privilegiado y estableciendo normas específicas que darían validez a los actos religiosos […] Conforme avanza el tiempo en época ibérica, los individuos particulares alcanzan un mayor protagonismo en las ceremonias rituales, especialmente en aquellos lugares en los que la divinidad concede sus favores en el rango de la salud y el devenir de la vida. Cuevas y manantiales tienen un papel muy relevante y de alguna manera los devotos pueden conectar con los dioses que pueden escuchar y resolver sus problemas (Chapa 2022: 175).

Bajo el fundamento del carácter agropecuario de esta sociedad protohistórica, se darían hábitos similares, coincidiendo tal vez con el cambio de las estaciones en los solsticios, que se materializaría con la entrega de ofrendas zoomorfas para propiciar el bienestar del ganado. Con esta lectura, junto a fragmentos de patas de bóvidos recuperados, se debe reseñar por su calidad el exvoto en bronce de un toro de cuidada factura recobrado de modo fortuito al realizar unas tareas agrícolas en Tozaire (López *et al.* 2022). Es una pieza de 3,9 cm. alto y de 8,1 cm. largo y 258 gr. de peso, que pudo ser concebida como el asidero de un quemaperfume (Fig. 6). Este testimonio incrementa el valor estratégico y cultual de este espacio, y permite repensar su fase de inicio, que quizá pudiera retrasarse al siglo V a.C., hipótesis que deberá refrendarse en el futuro con un estudio sistemático de campo.



Figura 6. Exvoto con la representación de un toro

4. MÉTODO ANALÍTICO APLICADO

El ensayo metodológico ha sido realizado en los laboratorios de los Servicios Centrales de Apoyo a la Investigación de la Universidad de Málaga, mediante un Espectrómetro de Fluorescencia por energía dispersiva de Rayos-X (EDXRF), concretamente el modelo XGT-5000WR (Horiba). Las condiciones instrumentales son un diámetro de la sonda de 1.2 mm; un voltaje del tubo de rayos X de 50KV; un processing Time de P2; un tiempo de adquisición de datos de 400s y una corriente de 0.440 mA.

La determinación de los elementos químicos presentes en las aleaciones metálicas se realizó directamente sobre las piezas y de manera no destructiva, priorizando su conservación.

Se han medido varios puntos tanto del exterior como del interior, y se han llevado a cabo con un promedio de cinco puntos. En el caso de la segunda figura femenina, conocida como “Curra”, las medidas se realizaron en una franja con una mancha negruzca de la zona de la planta

de los pies, y aprovechando que estos están separados del cuerpo se midió también el relleno. En el otro exvoto, que presenta la cabeza fracturada del cuerpo, se ha medido en varias áreas, en concreto en una mancha de la zona de la espalda y la nuca, en la parte trasera del manto y en la tiara, y finalmente en el relleno de la cabeza. Ambas figuras son muy heterogéneas y la dispersión de los puntos de medida es elevada.

5. RESULTADOS OBTENIDOS

En relación con la composición metálica, los dos exvotos femeninos presentan concentraciones porcentuales similares, con una composición mayoritaria de Pb en el interior, cuyos valores oscilan entre el 70-90%. En el exterior la proporción de este elemento es más baja y se sitúa entre el 40-56%, seguido en proporción de Cu, entre el 30-45%, y Sn entre el 8-13%.

En cuanto a la composición externa, también encontramos valores parecidos, con un incremento de la composición de Cu, superando el 50% en el tercer exvoto femenino, mientras que en el exvoto de "la Curra" los valores oscilan entre 45-50%, que en el caso del Sn se sitúan entre un 8-10% (Fig. 7). Igualmente, se ha detectado también la presencia de Fe en porcentajes entre 0,5-2,5% en los dos ejemplares y una presencia de Ca en el exvoto de "Curra" que puede corresponder a una transformación por corrosión estable o debido a la composición calcárea del terreno.

Ca	Fe	Cu	Sn	Pb
5,3	0,5	45,4	6,8	42,2

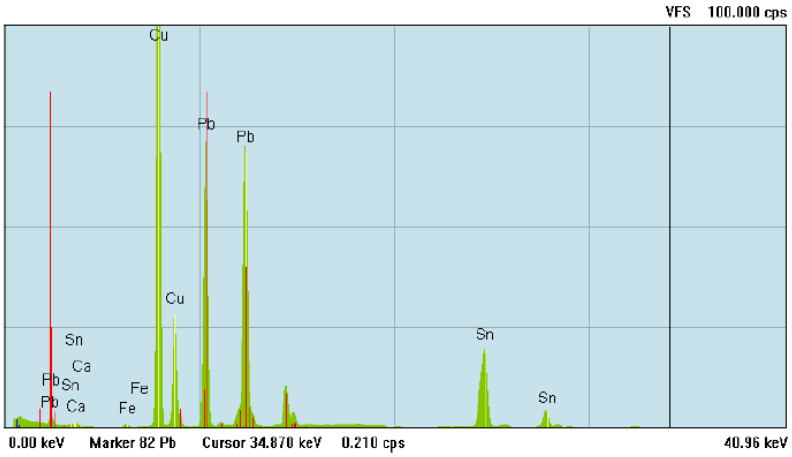


Figura 7. Composición de la liga metálica del segundo exvoto ("Curra")

Si atendemos al proceso de producción debemos destacar que en el exvoto femenino, con la cabeza escindida, aparecen manchas en el exterior que, una vez analizadas, presentan una alta concentración en Pb (91,8%) (Fig. 8), diferente al resto del recubrimiento constituida por una

aleación de Pb (56,7%) Cu (30,9%) y Sn (9,8%), con mayor proporción del segundo sobre el tercero y una presencia de plomo también considerable (Fig. 9).

Fe	Cu	Sn	Pb
1,6	4,7	1,0	92,8

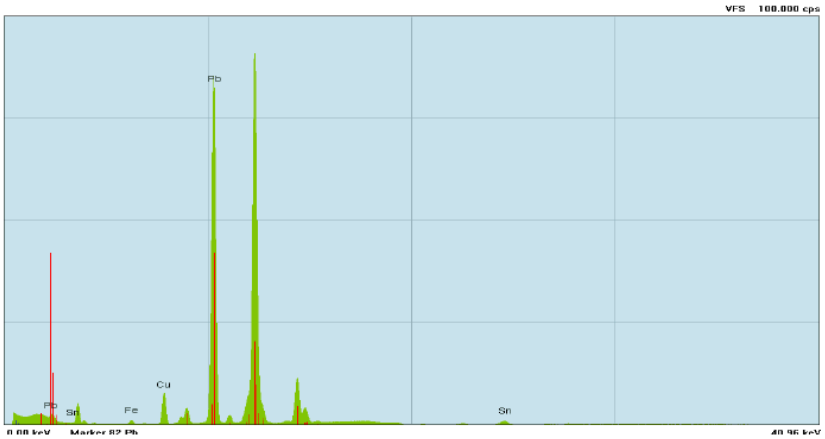


Figura 8. Composición de la liga metálica del relleno de la cabeza del tercer exvoto

Fe	Cu	Sn	Pb
2,6	30,9	9,8	56,7

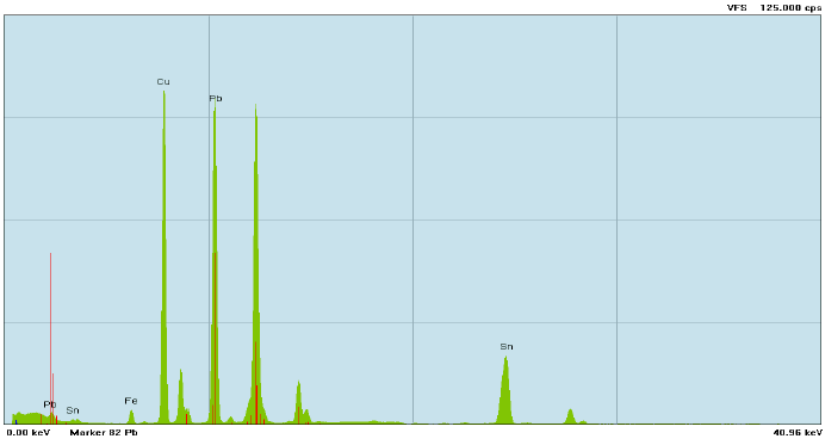


Figura 9. Imagen posterior del manto del tercer exvoto y resultado del análisis FRX

Aunque se desconocen las causas de dichas manchas, el mapeo realizado en la pieza plantea la posibilidad de que sean consecuencia de un posible vertido o aplique posterior de reparación o subsanación de la pieza, ya que en uno de los bordes se ha observado como el Pb parece salir del interior. De hecho, las medidas y el mapeo de esta zona muestran niveles de Pb similares al relleno y no a la parte exterior de la figura, que sería lo normal (Fig. 10).

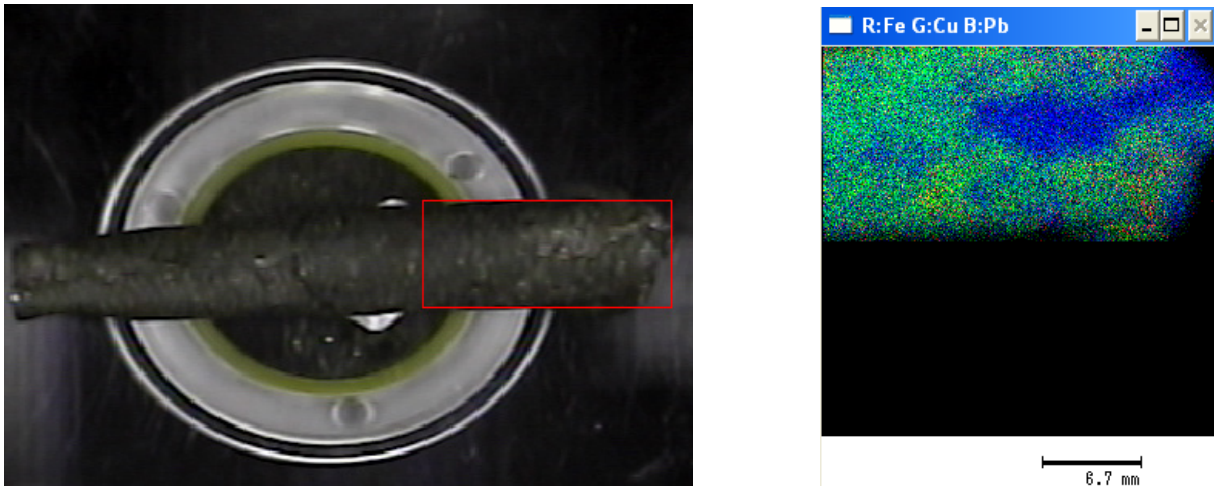


Figura 10. Mapping de la zona posterior de la cabeza con alta proporción de Pb

Esta circunstancia se repite en otros exvotos analizados del santuario de Tozaire y podría ser indicativo de una producción de bronces fundidos o a la cera perdida. La presencia de Pb metálico disminuye la resistencia del bronce, pero rebaja su punto de fusión y aumenta la fluidez, además una alta proporción de plomo favorecía la segregación de este metal, que quedaba aislado del resto de la colada (Prados 1992: 153), pudiendo provocar, en la pieza seca, manchas ricas en este metal.

Con relación a las concentraciones mencionadas anteriormente, los dos exvotos femeninos corresponden a bronces ternarios (Pb>2%, Sn>2%) cuyas aleaciones están compuestas principalmente por Pb-Cu-Sn, con contenidos variables, presentando concentraciones mayoritarias de Pb en el interior de las piezas, frente a Cu y Sn, este tipo de amalgamas y proporciones constituyen una de las aleaciones más frecuentes.

En lo que respecta a los exvotos femeninos del Cerro Tozaire, podemos inferir que se trata una producción exvotos con aleaciones altamente plomadas. Estas elevadas proporciones de Pb puede deberse bien a un déficit de estaño para obtener el bronce, bien a una refundición posterior (Prados 1992: 153), a ello se le une que el Pb constituye un metal abundante y relativamente barato (Rovira *et al.* 2018: 495).

El análisis arqueométrico aplicado al exvoto de toro ha desvelado que por la composición de la liga metálica responde a un bronce ternario integrado por un contenido predominante de cobre, plomo y estaño (Cu 49,7%, Pb 32,3%, Sn 11,6%).

Por lo demás, los porcentajes de los exvotos de Tozaire manifiestan diferencias respecto a aquellos de otros santuarios iberos jienenses de Los Altos del Sotillo o Collado de los Jardines, que no superan el 23% de Pb (Vives-Ferrándiz-Roldán 2018:148).

La aparición de estas altas concentraciones de Pb y bajos contenidos en Sn han sido considerados como un indicador de cronologías menos arcaicas según algunos autores como Nicolini (Nicolini 1969: 108-114). Esto sería una muestra de unos patrones de elaboración que no son fijos ni homogéneos (Barrio 2016: 250), aunque sí manifiestan un conocimiento de las técnicas metalúrgicas.

6. EPÍLOGO

Con el enfoque en el patrón espacial de otros santuarios del área jiennense, se cumplen una serie de condicionantes para postular que en el área de Cerro Tozaire pudo arraigar un santuario territorial. Cumplida la premisa, como en Collado de los Jardines y Altos del Sotillo (Castellar) de la proximidad a un eje de comunicación y las características orográficas del lugar, con una emergente elevación natural vinculada a veneros de agua medicinal[7]; ello estaría acorde con los principios para establecer un espacio de culto, donde ofrecer con un carácter ritual o votivo estas figuras, a fin de implorar un favor o como agradecimiento por un bien relacionado con la procreación y quizá la sanación.

Como línea de estudio, habrá que establecer una interrelación entre el *oppidum* del Cerro del Castillo y la fundación de este entorno de culto y sus prácticas propiciatorias de fecundidad, en la articulación de este espacio de dominio, esquema que se reconoce en territorios políticos ibéricos de la Alta Andalucía. De este estudio se infiere que la red de enclaves centralizada por ambos centros, conforma un exponente singular de las comunidades de la Edad del Hierro, en un territorio de control que trasciende las facies ibéricas y dibuja la identidad suroccidental en el contexto de otros modelos ibéricos coetáneos. Su vigencia se encuadra en el hiato temporal entre el siglo V y el II a.C., sin descartar una continuidad bajo la órbita romana, como se deriva de la lectura de testimonios epigráficos sobre el efecto terapéutico de sus aguas medicinales, y el culto a Apolo y a Esculapio (Atencia 1982; Martín 2006: 150-157).

Por último, el *ager* de la primigenia *Nescania*, ciudad romana que se desplegaría en las faldas de esas crestas calizas, resta subyacente bajo el núcleo del municipio actual, pese a su trascendencia histórico-arqueológica, adolece de un estudio sistemático tanto de campo que valide su entidad urbana, como el *corpus* de su singular cultura material (Vila-Melero 2017-2018: 141, 144-146). Esta situación viene siendo paliada con publicaciones científicas que transfieren los resultados de una investigación interdisciplinar, dedicada a visibilizar y dar a conocer esta realidad arqueológica.

[7] F. Carter cita las propiedades medicinales de la planta que crece junto al río, la saxifraga y A. Ponz recoge las propiedades sanadoras de las aguas cercanas al cortijo La Romera.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 2022. *Andalucía y sus aguas minerales y termales*. Madrid: CSIC - Instituto Geológico y Minero de España (IGME).

Atencia Páez, Rafael. 1982. De epigrafía nescaniense. *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 5: 115-120.

Barrio Martín, Joaquín. 2016. Nuevos elementos votivos procedentes del poblado vacceo de la Plaza del Castillo (Cuellar, Segovia): significado, arqueometría y conservación. *Anejos de cuPAUAM*, 2: 241-253.

Conejo Mir, José. 1972. *Historia de la villa del Valle de Abdalajís*. Málaga: Confederación Española de Cajas de Ahorros.

Chapa Brunet, Teresa. 2022. *Prácticas litúrgicas en la religión ibérica: una perspectiva arqueológica. Sacra artificialia. Liturgia y parafernalia en las religiones antiguas*, Spal Monografías Arqueología XLII, coord. por Álvaro Pereira Delgado y Pablo Díez Herrera, 153-182. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Esteban, César; Rísquez, Carmen; y Rueda, Carmen. 2014. Una hierofanía solar en el santuario ibérico de Castellar (Jaén). *Archivo Español de Arqueología*, 87: 91-107.

Fernández Ruiz, Juan. 1979. Exvoto ibérico del Valle de Abdalajís. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 2 (1): 79-86.

Gozalbes Cravioto, Carlos. 1986. *Las vías romanas de Málaga*. Madrid: Colegio de Ingenios de Caminos, Canales y Puertos.

López García, Isabel. 2001. A propósito de un nuevo testimonio votivo en bronce del Valle de Abdalajís (Málaga), *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 23: 357-36.

López García, Isabel y Suárez Padilla, José. 1997. Hallazgo de un nuevo exvoto orante en el Valle de Abdalajís (Málaga). Propuesta de localización de un santuario ibérico. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 19 (I): 431-441.

López García, Isabel; Suárez Padilla, José; León Reina, Laura; y Salcedo Álvarez De Perea, Lourdes. 2022. Nuevo exvoto ibérico de bronce del Valle de Abdalajís. Aproximación a sus rasgos tipológicos y metalográficos. *Mainake*, XL: 53-63.

Martín Ruiz, Juan Antonio. 2006. Sobre un posible santuario ibérico en el Valle de Abdalajís (Málaga). *Habis*, 37: 145-157.

Martín Ruiz, Juan Antonio. 2009. Nescania (el Valle de Abdalajís), un municipio romano en la provincia de Málaga. *Sagvntvm. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 41: 175-186.

Martín Ruiz, José Manuel; Sánchez Bandera, Pedro; y Martín Ruiz, Juan Antonio. 1995-96. La carta arqueológica como instrumento de investigación y gestión municipal. El caso del Valle de Abdalajís. *Mainake*, XVII-XVIII: 243-260.

Martín Ruiz, José Manuel; Martín Ruiz, Juan Antonio; y Sánchez Bandera, Pedro. 1999. Prospección arqueológica sistemática en el término municipal de El Valle de Abdalajís (Málaga). *Anuario Arqueológico de Andalucía/1994*, II: 154-160.

Melero García, Francisco. 1997-1998. Nescania, una aproximación a su ubicación. *Mainake*, XIX-XX: 143-161.

Melero García, Francisco. 2006. *Catálogo de la Sala Arqueológica Municipal del Valle de Abdalajís*. Antequera: Aratispi.

Nicolini, Gerard. 1969. *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. París: Presses Universitaires de France.

Parras, David J.; Sánchez, Alberto; Tuñón, José Antonio; Rueda, Carmen; Ramos, Natividad; y García-Reyes, Juan F. 2015. Sulphur, fats and beeswax in the Iberian rites of the sanctuary of the oppidum of Puente Tablas (Jaén, Spain). *Journal of Archaeological Science: Reports*, 4: 510–524.

Perdiguero López, Manuel. 1980. *Informe sobre los sondeos arqueológicos preliminares realizados en el Cerro del Castillo, en el Término Municipal de Valle de Abdalajís, Málaga*. Málaga: Archivo General de la Diputación Provincial de Málaga.

Prados Torreira, Lourdes. 1992. *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Prados Torreira, Lourdes. 1994. Los santuarios ibéricos. Apuntes para el desarrollo de una arqueología de culto. *Trabajos de Prehistoria*, 51 (1): 127-140.

Recio Ruiz, Ángel. 2002. Formaciones sociales ibéricas. *Mainake*, XXIV: 35-84.

Recio Ruiz, Ángel y Martín Córdoba, Emilio. 2008. Formaciones sociales ibéricas en Valle de Abdalajís (Málaga). *Mainake* XXX: 379-412.

Rovira Llorens, S.; Montero Ruiz, I.; y Consuegra Rodríguez, S. 2018. Los exvotos en el contexto de la producción metalúrgica ibérica. *Bronces Ibéricos. Una historia por contar. Libro homenaje al Prof. Gérard Nicolini*, ed. por Lourdes Prados Torreira, Carmen Rueda Galán y Arturo Ruiz Rodríguez, 491-512. Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén.

Rueda Galán, Carmen *et al*. 2011. *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e.-I d.n.e.)*. Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén.

Rueda Galán, Carmen y Bellón Ruiz, Juan Pedro. 2016. Culto y rito en cuevas: modelos territoriales de vivencia y experimentación del sagrado, más allá de la materialidad (ss. V-II a.n.e). *ARYS. Antigüedad: Religiones de Sociedades*, 14: 43-80.

Ruíz Rodríguez, Arturo y Rueda Galán, Carmen. 2014. Los exvotos en bronce del Farmm: *oppida* y santuarios. *Farmm. Fondo arqueológico Ricardo Marsal Monzón*, 131-144. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

Sánchez Moral, M.ª Elena 2020. *Agua y Culto en los santuarios de la cultura ibérica. Una aproximación al papel del agua en la religiosidad de los pueblos iberos* (ss. IV-I a.n.e) [Tesis Doctoral]. Madrid: UNED.

Serrano Ramos, Encarnación y Atencia Páez, Rafael. 1980. Las comunicaciones de Antequera en época romana. *Jábega*, 31: l5-20.

Vila Oblitas, Miguel y Melero García, Francisco. 2017-2018. *Nescania*, *Osqua* y *Aratispi*. Ciudad y territorio de la comarca central de la provincia de Málaga. *Mainake*, XXXVII: 139-179.

Vives-Ferrándiz Sánchez, Jaime y Roldán García, Clodoaldo. 2018. Exvotos ibéricos del Museo de Prehistoria de Valencia: la colección de Juan Pablo Pérez Caballero. *Bronces Ibéricos. Una historia por contar. Libro homenaje al Prof. Gérard Nicolini*, ed. por Lourdes Prados Torreira, Carmen Rueda Galán y Arturo Ruiz Rodríguez, 139-163. Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén.

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT: RECUPERACIÓN DE LA CORRESPONDENCIA DE LA FRANCISCANA DESCALZA SOR MARIANA DE JESÚS (1633)[1]

ANA BARRENA GÓMEZ

El presente trabajo aúna el análisis de las copias del epistolario conservado de la franciscana descalza Sor Mariana de Jesús, que se albergan entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), en concreto al final de los manuscritos 7999 y 6856 respectivamente. Prestaremos especial atención no solo a las características formales de esta tipología documental sino también a la información contenida en las respuestas emitidas por la citada religiosa entre los meses de febrero y mayo de 1633. De esta forma, descubriremos un perfil más intimista de Sor Mariana de Jesús que, por medio de lecciones y consejos moralizantes, incorporará a su relato la memoria de sus recuerdos pasados. Adentrándonos de esta manera a las «escrituras del yo», haremos balance del papel de esta religiosa como escritora de su tiempo y de su importancia dentro de la nómina de escritoras del siglo XVII.

1. INTRODUCCIÓN

El 14 de septiembre de 1635 fallecía en el Convento de San Antonio de Trujillo la religiosa franciscana descalza Sor Mariana de Jesús. Solo dos años antes, había escrito su última carta a un sacerdote donde expresaba su preocupación sobre el devenir de su obra *Espejo Purísimo de la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo*. Será la correspondencia epistolar conservada de este año la que nos muestre el aspecto más intimista de Sor Mariana, así como el papel que le tocó desempeñar como mujer escritora en un tiempo marcado no solo por los designios de Dios sino de la propia comunidad que la envolvía. A lo largo de las siguientes páginas vamos a realizar un recorrido por las copias manuscritas de las cartas conservadas en los manuscritos

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto 941.102, "La cultura como generadora de sociedades inclusivas: la escritura femenina de la clausura española (siglos XVI-XIX)". Convocatoria proyectos de investigación en estudios de género, inclusión y sostenibilidad social de la Universidad de Málaga (2023-2025) (IP: Dra. Alicia Marchant Rivera).

7999 y 6856 de la Biblioteca Nacional de España pertenecientes a la *Vida de la Venerable Madre Sor Mariana de Jesús* y a uno de los ejemplares de su insigne obra *Espejo Purísimo de la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo*. Atendiendo principalmente a las siete primeras cartas que cuentan con un carácter más intimista, así como distintos destinatarios de las misivas, trazaremos un nuevo apunte a la construcción de su imagen como escritora, analizando aquellos elementos reflejados en un contexto íntimo pero cuidado, sabiendo la trascendencia de sus palabras y el posible devenir de las mismas.

2. TRAS LOS PASOS HISTORIOGRÁFICOS DE SOR MARIANA DE JESÚS ¿REALIDAD O MITO?

La figura de Sor Mariana de Jesús ha sido analizada por distintos autores a lo largo del tiempo, teniendo en cuenta la trascendencia de su figura. Las primeras noticias las localizamos de la mano de Joseph de Santa Cruz en la obra *Crónica de la santa Provincia de San Miguel de la Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco* (1631), donde recoge un capítulo entero a la vida y obra de esta religiosa. No será hasta finales del siglo XIX en el que Vicente Barrantes aborde en su tercer volumen de *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura* (1877) un escueto apartado sobre esta religiosa, donde precisamente desprestigia su labor como escritora. Será Manuel Serrano Sanz el que matice aspectos de su biografía y obras dentro de sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* [1903] (1975: 567-569)[2]. En cambio, Samuel Eijan aglutinará el trabajo realizado por los autores anteriormente citados para incluir en su *Poesía franciscana* (1935) los escritos de Sor Mariana de Jesús. En 1975 en el catálogo de Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional, Manuel Castro y Castro incluye una pequeña regesta de todas las obras de esta religiosa, así como la antigua catalogación de la BNE.

A inicios de los 1990, Antolín Abad Pérez elabora un pequeño corpus de los escritos de la religiosa franciscana que tendrá la oportunidad de mostrar en el Congreso Internacional sobre las clarisas en España y Portugal. Llegados a nuestros días se encuentran los estudios de Nieves Baranda Leturio, donde posiciona a Sor Mariana de Jesús como mujer de su tiempo con capacidad de escribir por voluntad propia, así como los de M.ª Ángeles de la Cámara Maneiro, que aborda desde el ámbito filológico la edición crítica del Mss 7999 (Cámara Maneiro 2019) así como analiza la creación del paratexto de *Espejo Purísimo* apoyándose principalmente en las cartas 5 y 7 del epistolario conservado (Cámara Maneiro 2021: 325-336).

El análisis de su figura, por ende, nos lleva a intrincar la imagen de una mujer compleja, llena de misterios en cuanto algunos aspectos de su vida personal se refieren. Uno de los grandes in-

[2] Aunque en su primera obra incluye a Sor Mariana de Jesús, no contaría con ella en *Antología de Poetisas líricas* publicada en 1915.

convenientes a la hora de abordar su estudio es la coexistencia de cuatro religiosas con el dicho nombre entre la horquilla cronológica correspondiente al nacimiento y fallecimiento de nuestra religiosa (1555-1635)[3]. Este aspecto será trascendental para entender algunas confusiones existentes en torno a su figura. La primera de ellas se encuentra asociada en torno al lugar de origen de la propia Sor Mariana de Jesús. En uno de los ejemplares de la obra *Espejo Purísimo de la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo*, en el inicio se muestra lo siguiente:

> Este libro lo escribió la Madre Mariana de Jesús, Religiosa Descalza de la Ciudad de Trujillo, que fue Alemana de nación, y vino a España con la Reyna Doña Ana mujer del Rey Don Felipe Segundo. Fue prodigiosa la vida de esta Sierva de Dios (Mss 381 BNE, f. 1r).

Desde temprana edad su halo de virtud llega a una de las damas de la Reina Mariana de Austria, haciendo que su destino cambiara, convirtiéndose en dama y maestra espiritual de la infanta. Ya en Madrid, se encargaría de atender una pequeña escuela donde ayudaría al resto de las damas de la Corte, quienes deseaban vivir y aprender de las enseñanzas de la sierva de Dios. Sus deseos de abrazar la religión, sin contar con ningún tipo de apoyos dentro de la Corte Española, la llevan al Convento de San Antonio de Trujillo donde permanecería hasta el final de sus días. Es intramuros conventuales donde desarrollará distintos cargos conventuales, siendo el de Abadesa el último de ellos. Este dato es significativo, puesto que la acción escrituraria de su propia correspondencia, la que ha llegado hasta nuestros días, corresponde con este tiempo. Este detalle será fundamental para comprender la magnitud de sus palabras.

3. SOR MARIANA DE JESÚS COMO ESCRITORA

El género escriturario trabajado por Sor Mariana de Jesús abarca cartas, tratados en prosa y un conjunto de poemas (Barrena Gómez 2016 y 2025; Cámara Maneiro 2019). Las obras que han llegado a nuestros días sobre esta religiosa y que nos permite, por tanto, trabajar en su figura son su biografía, que lleva por título *Vida de la Venerable Madre Sor Mariana de Jesús* que escribiría una de las religiosas del convento de la que se desconoce su nombre, y

[3] Para las fechas indicadas nos encontramos con cuatro referencias diferentes con el nombre de "Sor Mariana de Jesús": la valdeolivera Mariana de Jesús (Baquero) (1606-1683); Beata Mariana de Jesús (Navarro), copatrona de Madrid junto con San Isidro y la Virgen de la Almudena; Mariana de Jesús (Rojas) (1577-1620); y, en el caso de Nueva España, destaca la quiteña Beata Mariana de Jesús (Paredes) (1618-1645). A diferencias de estas religiosas, de las cuales se ha documentado gran parte de su vida, obra y fenómenos que han conmocionado al mundo, de Mariana de Jesús (trujillana) encontramos retazos desdibujados sobre su figura. Este hecho ha condicionado la trayectoria historiográfica de esta religiosa, haciendo visible problemas y equívocos con otras figuras señaladas. Para conocer de manera más amplia a cada una de ellas, podemos consultar las obras *A la zaga de Santa Teresa* (Herpoel 1999) y, en especial, *Le voile et la plume* (Poutrin 1995). En el anexo I de esta obra, *Notices biographiques*, Poutrin recoge de manera detallada la vida de las tres primeras Marianas de Jesús (Poutrin 1995: 336-337). Por otro lado, podemos consultar algunos de los manuscritos recogidos en la BNE.

varias copias de su principal obra *Espejo Purísimo de la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo*, que sigue la tradición medieval de los *Speculi* que tan arraigada se encuentra en la literatura franciscana descalza de los siglos XVI-XVII, cuyo carácter didáctico y moral pretendía educar a sus lectores.

Tenemos la certeza que la acción escrituraria de Sor Mariana nace a raíz de su ingreso a la vida conventual. A pesar de la vida que previamente había tenido en la Corte, así como la cercanía a todos los recursos a los que podía alcanzar, no se evidencia que tuviera unos conocimientos demasiados elevados. Según se desprende de sus propias confesiones tendrá la oportunidad de aprender a leer y escribir, pero no llegaría a profundizar en otros aspectos formativos. Las hermanas de la comunidad se extrañaban que «una mujer sin letras tuviese tal ciencia y decían serla infusa que Dios comunica a las almas confirmadas en su gracia […]» (Mss 7999 BNE, f. 53r). Este estereotipo del mundo conventual ha llegado a nuestros días mostrándonos unas religiosas poco instruidas e iletradas, pero que, sin embargo, alcanzan –gracias a las comunicaciones divinas– un alto nivel de conocimiento teológico (Durán López 2007:85-86). Por otro lado, la biógrafa de Sor Mariana de Jesús recoge parte del proceso de creación, ya que será en medio de los éxtasis mentales que sufriría la propia religiosa dónde confluirá el desarrollo de sus escritos (Barrena Gómez 2016: 18-21).

4. ACERCA DEL EPISTOLARIO CONSERVADO

No tenemos constancia de todas las cartas escritas por Sor Mariana de Jesús a lo largo de su vida. Han llegado a nosotros nueve cartas repartidas entre los manuscritos 7999 y 6856. Del corpus conservado, solo siete de ellas son las respuestas a cartas enviadas entre los meses de febrero y mayo del año 1633, solo dos años antes de su fallecimiento. En ellas, podemos localizar no solo consejos o enseñanzas de carácter moralizante que la propia Sor Mariana de Jesús intenta transmitir, sino también aspectos más intimistas sobre ella misma como religiosa y como autora. Entre los destinatarios de estas cartas encontramos dos religiosas y un sacerdote[4].

El escaso número de cartas conservadas que han llegado a nuestros días puede responder, en cierta medida, al desarrollo de la estricta doctrina del Concilio de Trento. Antonio Arbiol, en su obra *La religiosa instruida con doctrina de la sagrada escritura* (1717), refleja su descontento a que las religiosas mantuvieran correspondencia entre ellas:

[4] Para entender la composición y respuestas de estas cartas, hemos denominado a cada destinatario con un número, correspondiendo la primera religiosa con la denominación "Destinataria 1", a la segunda "Destinataria 2" y al sacerdote "Destinatario 3". Las cartas 8 y 9 a las que hacemos alusión, al ser de carácter didáctico-moral, entendemos que van dirigidas a un colectivo y no solo a una persona solamente, de ahí que se le haya añadido la expresión "Sin destinatario único".

> En escrivir cartas deve la verdadera Esposa de Christo ser muy considerada, y detenida en todas sus palabras; porque con ellas dà por escrito testimonio de su persona y como escritura volante, no sabe àdonde llegará su firma. Nunca sea larga, ni exceda en expression afectuosa con criatura ninguna. Considere, que es uno solo el Celestial dueño de su Alma (Arbiol 1717: 471; Pérez Samper 2018: 125).

Por otro lado, la carta como medio de transmisión no solo era una forma de comunicar los mensajes, sino también se convertía un artefacto cultural destinado en todo momento a la representación del ausente ante un destinatario, observándose sobre el papel el respeto de las concepciones sociales (Castillo Gómez 2005:847-876 y 2019:133-166). También, como apuntaba M.ª Ángeles Cámara Maneiro (2019), la correspondencia conservada de Sor Mariana de Jesús responderá a su periodo como Abadesa de la comunidad, siendo este quizás uno de los motivos de necesidad de transmisión de dichas cartas.

Dentro de las siete primeras cartas indicadas, vemos el reflejo de una escritura más personal o del yo de la religiosa. Como peculiaridad, seis de las cartas de este corpus están duplicadas, encontrándose sendas copias a final de los manuscritos 7999 y 6586 respectivamente. En la siguiente tabla vemos la denominación o título que recibe cada carta y su localización en cada uno de los manuscritos citados:

Carta	Título	Localización		Fecha	Destinatarios
C.1.	Carta a una religiosa	BNE MSS 7999	BNE MSS 6856	20 de febrero de 1633	Destinataria 1
C.2.	Otra a la misma	BNE MSS 7999	BNE MSS 6856	Sin fechar	Destinataria 1
C.3.	Otra a la misma	BNE MSS 7999	BNE MSS 6856	Sin fechar	Destinataria 1
C.4.	Otra a la misma	BNE MSS 7999	BNE MSS 6856	Sin fechar	Destinataria 1
C.5.	Otra a la misma	BNE MSS 7999	BNE MSS 6856	“postrero de abril de 1633”	Destinataria 1
C.6.	Otra a otra religiosa	BNE MSS 7999	BNE MSS 6856	19 de mayo de 1633	Destinataria 2

C.7.	Otra a un sacerdote	--	BNE MSS 6856	22 de mayo de 1633	Destinatario 3
C.8.	Carta que Lentulo, ciudadano romano escribió al Senado Público.	--	BNE MSS 6856	Sin fechar	Sin destinatario único
C.9.	Carta de Nuestra Señora, escripta de su propia mano a la ciudad de Medina.	--	BNE MSS 6856	Sin fechar	Sin destinatario único

Tabla 1. Relación de cartas conservadas de Sor Mariana de Jesús de 1633 (Elaboración propia)

Sobre los destinatarios de las cartas no tenemos una información que nos permitan analizar la trascendencia o la conexión epistolar con Sor Mariana de Jesús, si bien las respuestas emitidas por la religiosa nos aportan noticias indirectas sobre las necesidades o preocupaciones de sus interlocutores. En este contexto, la religiosa se muestra tal y como es, intentando en todo momento dar su opinión certera o concisa sobre lo transmitido en el papel, pero al mismo tiempo refleja sus inquietudes o preocupaciones, haciendo alusión a recuerdos pasados o adelantándose a un futuro que quizás no alcanzaría a ver.

Sobre quiénes podían ser estos destinatarios a lo largo del Mss 7999 se hacen alusiones al hecho de escribir cartas, pero, en especial, se anota un momento en el que Sor Mariana tiene una relación directa con el Padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, confesor de Santa Teresa. Dice así:

> Con esto prosiguio su viaje el Varon de Dios y desde entonces se comunicaron el y nuestra madre Mariana de Jesus y de algunas saco lo mas sustancial despues que supo que era muerto, y las recupilo en un quadernico de su letra, el qual se hallo despues que nuestra Madre paso de esta vida, y por aquel Original se pondrá destas Cartas un traslado al fin de este escrito, para que por aquellas respuestas se confiera quales serian las preguntas que nuestra Venerable Madre hizo en su cartas al Padre Gracian de la Madre de Dios (Mss 7999, f. 76v).

Si atendemos, por ende, a este pasaje, podemos comprobar de primera mano que tanto las copias de las seis cartas de este citado manuscrito como el resto de copias o traslados conservados, en ninguno de los casos van remitidas al Padre Gracián de la madre de Dios ni se hace ilusión al mismo. Estas cartas debieron de existir o al menos permanecer en la memoria colec-

tiva de la comunidad, ya que el propio Joseph de Santa Cruz hace alusión a la correspondencia epistolar mantenida con la religiosa:

> Este padre pues en el mismo viage que reprobò las falsas apariencias de aquella, aprobó lo verdadero, y seguro de la vida, y empleos de la Madre Soror Mariana: y se correspondieron despues por cartas, y algunas del Padre Gracian se guardan oy, de que se colige lo que ella le preguntava: todo proposiciones de verdadera humilde, y de quien andava perfectamente en la presencia de Dios (Santa Cruz 1671: 734).

4.1. Caracteres extrínsecos y estructura documental de las cartas

El soporte escriturario en el que se desarrollan las copias de las cartas en los manuscritos que las albergan es papel. En el Mss 7999 denotamos en algunas de sus páginas corrosión de tintas, así como daños en sus páginas por agua. En cambio, en el Mss 6856 denotamos manchas de humedad en su guarda y en sus primeras hojas, sin afectar en este sentido a las copias contenidas al final del manuscrito.

El texto de cada una de las cartas se dispone a línea tendida, no encontrando separación entre las cartas salvo por los títulos atribuidos a cada una de ellas. La disposición de todas las cartas es seguida, sin tener apenas elementos identificativos propios de la carta manuscrita original. La escritura predominante en ambos manuscritos es la humanística, siendo más común encontrar rasgos de escritura humanística cursiva que redonda (Galende Díaz 1998: 187-230; Ruiz Albi 2016: 217-236). Apenas presentan abreviaturas, respondiendo en todo momento a un léxico de uso común, apreciándose el uso de vocablos pertenecientes al campo semántico religioso (Villegas Paredes 2008).

Aunque las cartas conservadas no anotan elementos que pudieran estar presentes en las cartas originales, sí encontramos alguna muestra diferencial entre las copias conservadas. En la primera carta dispuesta en el Mss 6856, dentro del protocolo inicial, localizamos una invocación monogramática en forma de cruz latina sencilla. Este hecho también podemos localizarlo en la octava carta de este mismo manuscrito, como podemos observar a continuación.

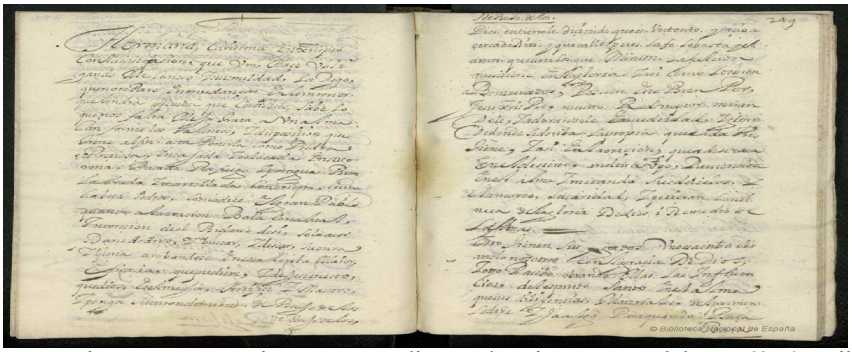


Foto 1. Invocación monogramática correspondiente a la primera carta del Mss 6856 – Biblioteca Nacional de España https://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

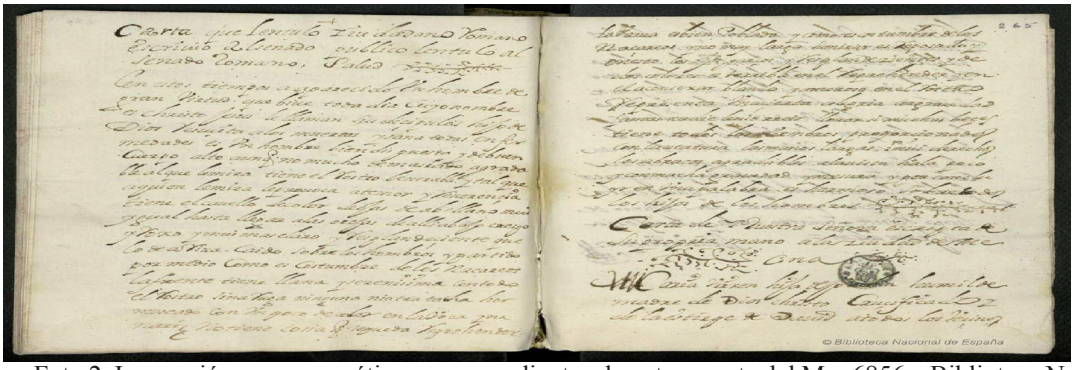


Foto 2. Invocación monogramática correspondiente a la octava carta del Mss 6856 – Biblioteca Nacional de España https://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

También dentro del Mss 6856 encontramos en cada carta distintos reclamos, información que nos anticipa, en este caso, el final de línea o el inicio de línea siguiente.

Por otro lado, la intitulación de cada carta cambia en función del interlocutor que la recibe. Si atendemos a la primera destinataria, una religiosa, de la que no se nos aporta más datos, salvo el hecho de que les escribe las cinco primeras cartas del epistolario entre los meses de febrero y abril de 1633, vemos que la muestra de acercamiento es más coloquial y directa. Véase en las expresiones utilizadas tales como «Hermana charissima in Christo, con la satisfacción que VM hace obligándome...» (Carta 1, Mss 7999 BNE, f. 127r), «Mucho me admira, hermana carissima en Christo, su humildad de VM…» (Carta 2, Mss 7999 BNE, f.131v – Mss 6856 BNE, f. 252r), «Admírole hija que siendo VMd tal entendimiento…» (Carta 3, Mss 7999 BNE, f. 134v-135r – Mss 6856 BNE, f. 254v), «Ermana carissima, el yr a la oración algunas horas…» (Carta 4, Mss 7999 BNE, f. 137r – Mss 6856 BNE, f. 256) o «O hija de mi alma, con vio su corazon con el amor inquieto que tenía San Agustín…» (Carta 5, Mss 7999 BNE, f. 139v – Mss 6856 BNE, f. 258r).

En cambio, en la sexta carta, siendo la destinataria otra religiosa, es una carta mucho más formal en cuanto al tratamiento, apareciendo como intitulación la fórmula «Este Señor sea la paga que VM con su carta me dio de consuelo…» (Carta 6, Mss 7999 BNE, f. 143r – Mss 6856 BNE, f. 260v).

Estas fórmulas cambian por completo con respecto a la intitulación que manda a un sacerdote, iniciando la misma con «Mucho quisiera Padre y Señor diera asentir a VM el altísimo, lo mucho que con su carta me a mortificado y umillado» (Mss 6856 BNE, f. 262r).

Entre las copias conservadas de estas cartas apreciamos leves diferencias entre los manuscritos que pueden corresponder con la rapidez o con el dominio escriturario de la religiosa que se encarga de la reproducción de las cartas con respecto a las originales. También es notable la apreciación de que no todas las cartas conservadas se encuentran fechadas, solo apareciendo estas matizaciones en las cartas 1,5, 6 y 7 respectivamente. En cuanto a la fórmula final de cie-

rre de cada una de las cartas, denotamos distintas expresiones precedidas sobre la rúbrica de la propia religiosa. Ejemplo de estos cambios los vamos a apreciar en la carta 6 «Muy sierva i ermana de VM en Christo» (Mss 6856 BNE, f. 262), así como en la carta 7 «Menor ija y sierba de VM en Christo» (Mss 6856 BNE, f. 263r), coincidiendo con los destinatarios 2 y 3 así como la apreciación en la variabilidad de la expresión en cuánto a una dirección femenina y una dirección masculina se refiere.

4.2. Contenido de las cartas

Dentro de las cartas albergadas encontramos diversas líneas temáticas, siendo una de las principales la transmisión de conocimientos de carácter teológico-moral. Por otro lado, encontramos alusiones personales de la propia Sor Mariana de Jesús como ejemplo o modelo para las destinatarias de las citadas misivas. Debemos de tener en cuenta la necesidad en todo momento de constatar ciertos aspectos o pasajes de su trayectoria vital. A lo largo de la correspondencia mantenida con la destinataria 1 observamos pequeños consejos para vivir siguiendo los mandatos de Dios y buscando el amor incondicional al prójimo, siendo la primera lección recogida en la carta 1:

> La humildad ante todo y mas amor con los quales menos amistad me hacen y darles gusto esto es muy importante haciendo mill actos para ayudar a plantar esta gran virtud que nos hace hijo de Dios: amar enemigos, orar por ellos, hacerles todo el bien que pudiéremos acudir a los enfermos, hacer actos de humildad no solo interiores, sino exteriores, llevar leña a la cocina, varrer la casa, ayudar a las ermanas el trabajo pudiendo silencio hija procurar callar su intendimiento […] (Mss 7999 BNE, f. 130v).

Al mismo tiempo, además de los consejos que le profesa, empezaremos a denotar algunos aspectos de carácter más personal, quizás basándose en sus propias experiencias profesionales dentro de la comunidad y en la relación establecida con sus propias hermanas de Fe y en su confesor, causantes de alguno de sus mayores desencuentros:

> Digo hija y torno a dezir que aunque Dios la ponga en la más alta contemplación y unión no se fie de si sin traer a Christo rumiar sus misterios y traerle por blanco procurando libertar sus potencias para estos y exercitarlos en imitarlos en todo a ese señor como andava por el mundo que pensamintos y que intentos y que deseos alargue aquí la consideración y vera gran tesoro mientras Dios le da su mano lo que me pidió que fui aspera en la respuesta, bien lo vi hizelo con adverntencia que ya vuestra merced save como en las cosas buenas siempre procura el demonio poner impedimentos y assi lo ha hecho con ese libro mas como vuestra merced dize el intento de Dios fue para mucho uso bien lo se mas ha de catorce años y assi no me da cuidado que sirve el señor hacer de las piedras hijos de Abraham (Mss 7999, f. 136r-v).

En las últimas dos cartas dedicadas a esta misma destinataria apreciamos la confianza puesta en esa relación epistolar en la que vemos que la propia religiosa acepta los consejos y mandatos de la propia Sor Mariana de Jesús, como bien se aprecia en la carta 4: «Bien veo no ignora vuestra merced nada de lo que la digo y que se me hace pobre fingiendo llagas para que la den limosnas hartola he menester […] (Mss 7999 BNE, f. 139r)».

También quedará reflejada la unión entre ellas, no solo como hermanas en la fe, sino que comparten la acción de escribir. Sobre esto último, Sor Mariana le comparte la dificultad de llevar esta acción, no sin antes ser presa del designio de los padres espirituales como es su caso, ya que se ve abogada a la destrucción de sus obras. Dice así:

> En cuanto a su buen intento de las cartas, lo que yo la pido a mi hija por Dios es que todas las que escribo a vuestra merced y a todas las mis hijas las recoha y corrija que dire mill disparates, un Padre docto y espiritual que lo vea y si el mandare que las queme lo haga, luego que pues vuestra merced esta sujeta a tomar consejo no se le hará esto dificultoso que lo se quien que no mas que quinze cuadernos que tenia escritos de lo que pasaba por su alma para dar quanta algun Padre espiritual que la satisfaciesse y un confesor que tenia sin verlos la mando que los quemase y assi lo hiço con mucha paz y contento […] (Mss 7999 BNE, f. 141r-v).

Por otro lado, vemos reflejados los sentimientos de Sor Mariana en su carta 7, donde abre sus zozobras y sentimientos al sacerdote al que remite sus cartas, mostrando cierta preocupación por el devenir de su obra y por tanto de su imagen como escritora: «En ese particular puedo decir con berdad lo miro como ajeno inomio que no e ssido mas que la canpana, que ssi la mueben llama a todos. Y ella se queda sin acernadas. Con todo temo que en tantas manos, essa obra no quede entera i casta» (Mss 6856 BNE, f. 262v).

Al mismo tiempo, apreciamos cómo en algunas de las cartas pregunta sobre ciertas personas. Es así como pregunta al sacerdote por Fray Francisco González o por el secretario Sebastián González. El atrevimiento de hacer esta consulta por correspondencia irá justificada al mismo tiempo en forma de disculpa: «Perdone mi atrevimiento, queia la confiança de hija me açe alargar el passo mas de lo que merezco» (Mss 6856 BNE, f. 263r).

También encontraremos alusiones indirectas a cartas recibidas por las religiosas Francisca y Josefa, así como las noticias de la obra de la monja de Salamanca[5]. Será en este tipo de noticias donde veamos un interés por situaciones acontecidas en el siglo o en otros conventos de la

[5] Esta alusión podría referirse a Sor Ana María de San José (1581-1632) del monasterio de la Purísima Concepción de Salamanca. Esta hermana escribe por mandato de su confesor, coincidiendo con los años finales de su vida. Quizás sean esas alusiones las que lleguen al convento de San Antonio de Trujillo durante el año 1633, meses después del fallecimiento de la citada religiosa. Para profundizar más sobre ello, véase Triviño (1992: 115-116) y Cámara Maneiro (2019: 151, nota 575).

misma orden, mostrando por otro lado parte de los posibles intereses o curiosidades de la propia Sor Mariana de Jesús.

5. CONSIDERACIONES FINALES

La recuperación del corpus epistolar conservado de la sierva de Dios Sor Mariana de Jesús supone un antes y un después en la concepción de su escritura más intimista. Las copias realizadas por otras religiosas de la comunidad de las cartas redactadas entre los meses de febrero y mayo de 1633, así como de dos de ellas de carácter teológico, nos muestran una parte de la producción epistolar en el ocaso de su trayectoria vital. En ellas, –aunque solo sean las copias de las respuestas– se evidencia la lectura detenida de los planteamientos de los destinatarios, de los cuales ella se vale de sus conocimientos para poder dar respuestas, así como dejar ver entre líneas pasajes de sus propias memorias sobre momentos claves de su vida como religiosa o de su faceta como escritora. Por otro lado, en esa perspectiva más intimista se refleja su yo más personal, en el que por medio de su escritura muestra las preocupaciones de una mujer que escribe y piensa en la trayectoria y devenir de sus palabras, teniendo en cuenta los antecedentes de destrucción sobre las mismas. Por otro lado, vemos su faceta de maestra, en la que por medio de sus consejos se acerca a la enseñanza y transmisión de la fe.

La estructura documental adoptada en la copia de estas cartas también nos acerca a la necesidad, por parte de otras religiosas, de preservar y conservar la palabra de las misivas originales. También este hecho coincide con el papel de Sor Mariana de Jesús como Abadesa del convento de San Antonio de Trujillo en el tiempo de su producción. Por ende, puede ser este hecho decisivo a la hora de la conservación de las mismas.

Por medio de las expresiones localizadas en las copias de las cartas de los manuscritos 7999 y 6856, se muestran las posibles variaciones en las copias, fruto de la rapidez escrituraria, la falta de pericia paleográfica de la religiosa que realiza la copia o incluso la perdurabilidad de la transmisión oral del contenido de las misivas entre las religiosas de la comunidad. Aglutinar en este estudio las misivas conservadas nos permite conocer desde una perspectiva más cercana su papel como religiosa y escritora de su tiempo, así como dar visibilidad a su figura dentro de la nómina de escritoras para la centuria abordada.

BIBLIOGRAFÍA

Arbiol, Antonio. 1717. *La religiosa instruida con doctrina de la sagrada escritura*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román.

Baranda Leturio, Nieves. 2005. *Cortejo a lo prohibido: lectoras y escritoras en la España Moderna*. Madrid: Arco Libros.

Baranda Leturio, Nieves. 2011. *Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro*.

Baranda Leturio, Nieves y Marín Pina, M.ª Carmen. 2014. El Universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas. *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna,* coord. por Nieves Baranda Leturio y M.ª Carmen Marín Pina, 11-46. Madrid: Iberoamericana-Vervuert,

Barrantes, Vicente. 1877. *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez.

Barrena Gómez, A. 2016. *Con los ojos y el corazón al cielo: Recuperación de la poesía de la franciscana descalza sor Mariana de Jesús* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Málaga].

Barrena Gómez, Ana. 2025. Con los ojos y el corazón al cielo: vida y obra de la franciscana descalza Sor Mariana de Jesús (1555-1635). *Um reino de mulheres. Expressões literárias, culturais e artísticas nas instituiçoes monástico-conventuais femininas. Religo Global: Religião, Política, Cultura e Globalização*. París: Theya, Área de Ciências da Religão da Universidade Lusófona – CÉSOR da EHESS pp. 875-894. (En prensa).

Cámara Maneiro, Ángeles de la. 2019. *Estudio sobre la vida de sor Mariana de Jesús* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Educación a Distancia – UNED].

Cámara Maneiro, Ángeles de la. 2021. Análisis del paratexto de Expeso puríssimo, de sor Mariana de Jesús. *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, coord. por María Dolores Martos Pérez, 325-336. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.

Castillo Gómez, Antonio. 2005. El mejor retrato de cada uno. La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII. *Hispania. Revista española de Historia*, LXV/3, 221: 847-876.

Castillo Gómez, Antonio. 2019. Aprendizaje, arte y prácticas epistolares en España durante la temprana Edad Moderna. *Epistolarios de ayer. Diplomática de hoy*, ed. por Juan Carlos Galende Díaz y Nicolás Ávila Seoane, 133-166, Guadalajara: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara – Universidad Complutense de Madrid.

Castro y Castro, Manuel. 1973. *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación.

Compostella Aurea. 2008. *Actas del VIII Congreso de la AISO*, 7-11 julio de 2008, coord. por Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, 569-576. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Durán López, Fernando. 2007. *Un cielo abreviado: introducción crítica a una historia de la autobiografía religiosa en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Galende Díaz, Juan Carlos. 1998. La escritura humanística en la Europa del Renacimiento. *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval*: 187-230.

Galiana Núñez, Magdalena. 2004. *Trujillo en sus textos históricos y en sus documentos (de los árabes al s. XX)*. Badajoz: CISAN.

Glantz, Margo. 1995. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo - Universidad Autónoma de México.

Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio. 1997. La limpieza de Sangre. *Instituciones de la España moderna*: *Dogmatismo e intolerancia,* ed. por Jesús Lalinde Abadía *et al.,* 33-47. Madrid: Actas.

Herpoel, Sonja. 1999. *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*. Amsterdam: Teoría Literaria.

Kempis, Tomás de. 2017. *Imitación de Cristo*. Madrid: Edibesa.

Mármol, Andrés del. 1619. *Excelencias, vida y trabajos del Padre Gerónimo Gracián de la Madre de Dios Carmelita: recopilada de la que escribió dél Santa Teresa de Jesús y otras personas por el licenciado Andrés del* Mármol. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.

Pérez Samper, María de los Ángeles. Camino de santidad: La Religiosa Instruida de Antonio Arbiol. 1717. *Subir a los altares. Modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (S.XVI-XVIII)*, ed. por Inmaculada Arias de Saavedra, Esther Jiménez Pablo y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, 109-131. Granada: Universidad de Granada.

Poutrin, Isabelle. 1995. *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l´Espagne moderne*. Madrid: Casa de Velázquez-Ciudad Universitaria.

Prada Camín, María Fernanda. 2001. *Historia, vida y palabra del Monasterio de la Purísima Concepción (Franciscas Descalzas) de Salamanca*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.

Ruiz Albi, Irene. 2016. La escritura hispano-humanística moderna. *Paleografía y escritura hispánica*, coord. por Juan Carlos Galende Díaz, Susana Cabezas Fontanilla y Nicolás Ávila Seoane, 217-236. Madrid: Editorial Síntesis.

Sánchez Lora, José Luis. 1988. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Santa Cruz, José de. 1671. *Chronica de la Santa Provincia de San Miguel de la Orden de Nuestro Serafico Padre Francisco dedicada al Excelentísimo Señor Don Manuel Diego López de Zuñiga y Sotomayor Duque de Bejar y de Mandas &c.* Madrid: Viuda de Melchor Alegre.

Serna González, Clemente et *al*. 1986. *Mujeres del absoluto: el monacato femenino: historia, instituciones, actualidad*. Santo Domingo de Silos (Burgos): XX Semana de Estudios Monásticos.

Serrano y Sanz, Manuel. (1903) 1975. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Atlas.

Torres Sánchez, Concepción. 1999. *Ana de Jesús (1545-1621)*. Madrid: Ediciones del Orto.

Treviño Monrabal, María Victoria. 1992. *Escritoras clarisas españolas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Villegas Paredes. 2008. *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del s. XVII español: retórica eclesiástica y sermones mariano-inmaculistas* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

Wardropper, Bruce W. 1985. La poesía religiosa del Siglo de Oro. *Edad de Oro*, IV:195-210.

Recursos web

BIESES: Bibliografía de Escritoras Españolas (18 de marzo de 2024). [Base de datos] https://www.bieses.net/base-de-datos-bieses/

BNE: Biblioteca Digital Hispánica (20 de octubre de 2024). [Base de datos] https://webmail-rc.sci.uma.es/?_task=mail&_mbox=Sent

Ramos Rubio, J.A. (22 de septiembre de 2014). El rey Felipe III y su Corte en Trujillo en su viaje a Portugal en el año 1619. *Digital Extremadura*. https://digitalextremadura.com/P58374/

Fuentes documentales

Mss/158: Ihs. Espejo purísimo de la vida, pasión, muerte y resurrección de Christo bien nuestro manifestada por el mismo a la Madre Maria (sic) de Jhs. Religiossa en el monesterio del Seraphico Padre nº San Francisco de la Çiudad de Truxillo (1617).

Mss/381: Espexo Purissimo de la vida Passion y Muerte y Resurrecion de Cristo bien Nuestro manifestado por el mismo a una sierva suya Religiosa descalza de la Orden del Serafico P.S.Francisco en S. Antonio de la ciudad de Truxillo (1615).

Mss/4186: Espejo purísimo de la vida, pasión, muerte y resurección de Cristo, bien nuestro [Mariana de Jesús] (1701-1800).

Mss/4284: Espejo puxissimo de la Vida, pasión y muerte y resurrecion de christo bien nro manifestada a la Madre Mariana de Jesus por el mismo Religiosa descalça en el conbento de San Antonio de la horden del Serafico Padre San Francisco de la Ciudad de Trujillo (1601-1700).

Mss/6856: Espejo Purissimo de la bida Passion y Muerte y Resurrecion de Christo bien nuestro manifestado por el mismo a la madre Mariana de Jesus religiosa descalza de la horden del Serafico Padre San Francisco de la ciudad de Trujillo (1701-1800).

Mss/7999: Vida de la venerable Madre Mariana de Jesús religiosa de la primera Regla de Santa Clara en el conuento de las Descalzas franciscas de San Antonio de la ciudad de Trugillo (1601-1801).

Mss/12668: Expexo Pvrissimo de la Vida, Passion, Mverte, i Resurrecion de Christo Bien Nro. Manifestada por el mismo, a vna sierua suya Sor Mariana de IHS Religiosa descalça de la Orden del Serafico Padre San Francisco, en San Antonio de la Ciudad de Truxillo (1617).

Mss/13531: Iesús. Maria. Espejo puríssimo de la bida, pasión, muerte y resurrección de Christo bien nuestro, manifestada por El mismo a la M. Mariana de Jesús, religiossa en el monasterio de las descalças de S. Antonio de la orden de nro. Seraphico P.S. Francisco de la çiudad de Trujillo (1617).

Mss/18173: Papeles de Gil González Dávila (1501-1700).

MITOS RENTABLES: INTRUSISMO Y USOS TENDENCIOSOS DEL PASADO EN LA DIVULGACIÓN HISTÓRICA ACTUAL (EL CASO DE MARÍA LUISA DE PARMA)

ANTONIO CALVO MATURANA[1]

ALICIA FERNÁNDEZ MONTENEGRO

«Los lectores de Alejandro Dumas no son, quizás, sino historiadores en potencia, a los que solo falta la educación necesaria para darse un placer más puro y, a mi juicio, más agudo: el del color verdadero»
(Bloch 2010 [1949]: 12).

Este trabajo plantea una reflexión sobre los problemas de la divulgación histórica en la España actual. Constataremos la escasez de una información científica rigurosa que comunique los resultados de los trabajos de la comunidad académica a la sociedad, y cómo este vacío es copado por canales aficionados (y, no pocas veces, interesados), que en demasiadas ocasiones perpetúan y revitalizan los tópicos historiográficos del liberalismo decimonónico más conservador y los propios del franquismo; en no pocos casos, además, con una intencionalidad política clara, orientada hacia el refuerzo de una tendencia ideológica o un credo nacionalista determinados, o absolutamente mediatizados por otros sesgos como el patriarcal.

Se propone aquí un estudio de caso, el de la reina María Luisa de Parma, como claro ejemplo de personaje que ha experimentado una considerable renovación historiográfica que no parece haber calado en buena parte (si bien es cierto que hay excepciones) de los libros, pódcast, documentales, películas, publicaciones en redes sociales, etc., consumidos por el público general en los últimos veinte años. Expondremos que la supervivencia de los clichés sobre esta figura (y su marido, Carlos IV) no obedecen exclusivamente –aunque ahí esté parte del problema– a la falta de comunicación entre el ámbito académico y la sociedad, o al escaso rigor de los historiadores aficionados, perezosamente enrocados en los lugares comunes; existe además un sustrato

[1] Miembros ambos autores del proyecto *Las barricadas del recuerdo: historia y memoria de la Era de las revoluciones en España e Hispanoamérica, 1776-1848* (PID2020-120048GB), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

político y cultural que mueve a estos divulgadores, que hacen lecturas presentistas e interesadas del pasado.

Creemos que el estudio de la imagen de la reina María Luisa en la divulgación histórica actual puede resultar de particular interés por no ser uno de los temas más evidentes y recurrentes (como es el caso de la leyenda negra), pero, aun así, ser presentado al público contaminado con prejuicios muy similares.

1. DIVULGACIÓN HISTÓRICA Y USOS DEL PASADO (INTRODUCCIÓN)

«No dejes que la verdad te estropee una buena historia»
(*Sex and the single girl*, dir. por Richard Quine. EEUU, 1964).

En un recomendable ensayo publicado en 2018, la historiadora Lynn Hunt observaba que «vivimos una época obsesionada por la historia, pero también unos tiempos de profunda inquietud acerca de la verdad histórica» (2019: 9). La exaltación o la reparación de la memoria, el mensaje transmitido por monumentos exhibidos en el espacio público, la (im)pertinencia de las conmemoraciones, el control de los libros de texto y un largo etcétera forman parte de la agenda política y del interés general; un asunto que fue vislumbrado de forma clarividente por Pierre Nora (1984-1992). Se produce, así, una paradoja reflejada por Fontana (2009: 41): «… a la vez que se considera que el nuestro es un saber menor, de escasa utilidad (…) en los debates acerca de cuestiones políticas y sociales del presente se hace un uso constante de argumentos históricos».

Se puede decir que el pasado nunca ha estado tan de actualidad. El gran público demanda, de forma creciente, contenido histórico, y ese interés es saciado con una amplia gama de productos, desde ensayos en un tono menos académico, pasando por series de televisión, cómics, juegos de mesa, videojuegos o parques de atracciones. Algunos de ellos proceden de la llamada "historia pública" (De Groot, 2009), que comunica al ámbito académico y profesional (la universidad, los museos, las bibliotecas, etc.) con los intereses de la población y las instituciones, pero podemos constatar que la gran mayoría (y, normalmente, la más vendida) es obra de autores no especialistas.

Desde el punto de vista de la divulgación histórica, estos últimos relatos (los intrusistas) cumplen con una de sus dos funciones, ya que atraen al espectador/lector y generan la sensación de haber aprendido tras su consumo. Pero ¿qué ocurre con la otra función, que es además la principal, como es la difusión de una historia rigurosa? La realidad es que muchos de estos productos, en la mayoría de los casos los más vendidos, no cumplen con la que debería ser la condición *sine qua non* de la divulgación: partir de una investigación científica y seria para –solo a continuación– exponerla en un lenguaje cercano al público no especializado. Las pro-

pias biografías de alguno de estos autores, disponibles en las solapas de los libros, los presentan como aficionados a la historia y declaran intenciones ajenas al rigor histórico (por ejemplo, la salvaguarda de la gloria española). Leamos la de Jesús Rojo (2017):

> Amante apasionado de la historia, recorre Europa, América y Asia desde hace años investigando el legado español en el mundo. En sus viajes, observa con asombro cómo durante siglos se ha pretendido destruir la civilización hispánica sin que nadie lo evite. En este contexto, busca reconstruir la identidad de nuestra cultura, denunciando la falsa leyenda negra antiespañola y rescatando del olvido un pasado único y memorable.

Estas obras buscan captar al lector prometiéndoles una versión de los hechos novedosa, supuestamente oculta hasta el momento. Prometen desmontar mitos, aunque luego reproduzcan las ficticias anécdotas (o historietas[2]) de toda la vida. Para ello, recurren a títulos engañosos y paradójicos (teniendo en cuenta su trillado contenido), que se asemejan a los *clickbaits* de internet, y/o a esas *fake news* que apelan a la curiosidad y a la conspiranoia del lector. Entre estos formatos de títulos está la *Historia de España contada para escépticos*, de Eslava Galán; *La otra historia de España*, de García Parody, o *Mentiras de la Historia de España*, de las hermanas Lara[3].

En los últimos años se viene hablando de "populismos historiográficos" para referirse a la «serie de discursos históricos producidos por personas ajenas a la disciplina (…) con el objetivo de reivindicar un pasado nacional perdido». Han surgido otros términos igualmente acertados como el de Serge Gruzinski, «pasados a medida», o el de «publicística histórica», de Xosé M. Núñez Seixas (Tébar Gómez 2024: 421-425). Se trata de un subgénero que se expresa a través de todo tipo de plataformas, desde las librerías a las redes sociales, y que se caracteriza por su visión maniquea de la historia, su reproducción de mitos del siglo XIX y del franquismo como si fueran nuevos, su alejamiento (cuando no enfrentamiento) de la academia y lo académico, y su alto impacto en el público. Este último aspecto ha dado lugar a que las editoriales abran las puertas a estas obras, poniendo el beneficio por encima de la calidad y la veracidad de lo publicado (Tébar Gómez, 2024: 427-434).

Asumiendo esta realidad, desde el ámbito académico tenemos el deber de prestar atención a todos estos contenidos que, respetuosos o no con la investigación histórica, cuentan con un gran alcance y suponen para la mayoría de la población la principal –si no prácticamente única– forma de acercamiento al pasado. Si a esto le sumamos la mencionada manipulación política, que convierte a la historia en un arma arrojadiza, no se trata ya de una cuestión de celo profesional, ni de purismo, sino de un ejercicio de responsabilidad, de ciudadanía.

---

[2] Término que podríamos utilizar para diferenciar historia (veraz) de historieta (ficticia), como los ingleses hacen con *History* y *story*.

[3] Sigue esta misma línea comercial la colección de la editorial Almuzara: *Esto no estaba en mi libro de…*

2. MARÍA LUISA DE PARMA Y LA SUPERVIVENCIA DEL TÓPICO: UN CASO DE ESTUDIO

Acorde con un modelo historiográfico tradicional, los productos divulgativos suelen prestar una gran atención a las vidas de grandes personajes, tales como reyes o militares. Esta percepción masculinizada y elitista del pasado deja espacio solo a algunas mujeres, como es el caso de las reinas. Entre ellas, el personaje que nos ocupa, el de María Luisa de Parma, destaca –sobre todo, entre las consortes hispánicas– por su presencia en gran cantidad y variedad de formatos de vocación histórica, si bien es representada de forma estereotipada y distorsionada.

En las últimas décadas, el cliché misógino de María Luisa de Parma y la lectura de vodevil del reinado de Carlos IV han sido superados historiográficamente. Si los trabajos de Seco (1978) y La Parra (2002) dieron al ascenso y la política de Godoy una lectura política, Calvo Maturana (2007) interpretó desde una perspectiva de género las críticas a la reina. Cabría preguntarse, pues, por el calado de estos trabajos (y de otros muchos de estos y otros autores en la misma línea) en la información que recibe el público no especializado sobre aquellos personajes y hechos.

Con tal fin, se ha realizado un rastreo por la presencia de este personaje en la divulgación histórica española del siglo XXI. Se trata, como ya se ha dicho, de productos con pretensión de veracidad, como ensayos no académicos, artículos de prensa y recursos elaborados por museos e instituciones culturales en internet o redes sociales (la producción desde la *world wide web* se ha convertido, insistimos, en un elemento fundamental de estudio en la actualidad).

De su análisis ha resultado como conclusión general la constatación de la pervivencia, en buena parte de la divulgación histórica de mayor alcance, de los tópicos reproducidos *ad nauseam* (la libertina y arrogante, casada con un rey abúlico) acerca de la reina, en su mayoría heredados de la tradición historiográfica liberal (Fernández Montenegro, 2024), y fundamentalmente vinculados con dos lecturas o usos del pasado: uno de corte político (nacionalista o republicano) y otro de orden misógino; dos perspectivas que en ocasiones, podemos encontrar combinadas.

En todos estos poco recomendables testimonios divulgativos sobre María Luisa de Parma podemos encontrar alguno (o varios) de los recursos o malos usos que hemos recogido en el apartado anterior. El primero de ellos es, por supuesto, el presentismo, esto es, la interpretación del pasado sin perspectiva histórica alguna, estableciendo paralelismos absolutamente anacrónicos entre la Crisis del Antiguo Régimen y la actualidad, convirtiendo a la España del 1800 y a sus personajes en moralejas propiciatorias que explican los males actuales del país o en una útil arma arrojadiza contra la monarquía española actual. Sobre esto no planteamos ejemplos aquí, ya que será un asunto recurrente en los siguientes apartados.

El segundo de estos vicios es el amparo de las afirmaciones más peregrinas en una supuesta realidad historiográfica o documental (citada de forma genérica o sesgada) que no deja de ser un falso argumento de autoridad, una forma de dotar de verosimilitud a lo dicho[4]. Así, Pons (2023) afirma gratuitamente que «las fuentes documentales apuntan a que María Luisa tenía adicción al sexo y que había convertido la Guardia Real en su particular calador de pesca», cuando es precisamente la documentación la que sigue sin arrojar prueba alguna de dichas relaciones. Mientras, Nieves Concostrina asevera sin complejos que «todos los historiadores (…) aceptan que Carlos IV fue nefasto por necio» y que «no se encuentra una alabanza a este hombre en ninguna parte, y ahora hablo en serio, hablo de historiadores», como si Seco Serrano (1978), Egido (2001) o La Parra (2002) no existiesen. No deja de ser sorprendente que esta periodista tuviese, como ella misma cuenta, a Carlos Seco como profesor de Historia en la carrera de Ciencias de la Información, o que declare haber leído a Emilio La Parra[5]. Es llamativo, en definitiva, este recurso a las fuentes y a la historiografía como hombres de paja y refuerzos de autoridad por parte de autores absolutamente despreocupados por el rigor histórico[6].

Un tercer recurso habitual de este tipo de divulgadores históricos es –dentro del ya mencionado registro informal– el insulto. Con él se busca un lenguaje llano, supuestamente popular, que aleja aún más a los divulgadores del estilo académico. El ejemplo más claro de ello es Arturo Pérez Reverte, quien, en su columna *Patente de corso*, publicada en *El Semanal*[7], llama a Carlos IV «imbécil» y «estúpido», y a María Luisa de Parma, «la princesa más fea de Europa (…) más puta que María Martillo» y «propensa a abrir 180º las piernas varias veces al día» (Pérez Reverte, 2015a y 2015b). También se prodiga en el insulto Nieves Concostrina, quien se refiere al «indolente», «al panoli de Carlos IV», un «rey tonto perdido» (Concostrina, 2020); ensañamiento solo inferior al practicado con Fernando VII. La colección de exabruptos contra la pareja real continúa con Jesús Rojo: «estúpido, cornudo y cobarde», «blandengue», «engendro», «necio», «pusilánime», «insidiosa» (2017: 100-101). A través de este vocabulario –inadmisible en términos históricos, pero también periodísticos (intolerable en cualquier ámbito, en realidad)– el autor –que habla desde un supuesto dolor de España– traslada al lector su

[4] En una pretendida actitud científica, Zavala (2007: 49) iba más allá, dando una lectura psiquiátrica y genética de esta reina, lo que le llevaba a una afirmación categórica: «Pensemos por un momento en Isabel II, quien, según el profesor titular de la cátedra de Psiquiatría de la Universidad Central de Venezuela, Francisco Herrera Luque, era ninfómana. No hay duda de que su antecesora, María Luisa de Parma, también lo era».

[5] Tiende la autora a hacer una lectura diagonal de estos autores, quedándose con lo que está buscando. Así, sorprende leer esta recomendación editorial: «si les apetece conocer bien a Fernando VII desde que era un mocos y durante su reinado absolutista para saber las consecuencias que sufrimos, pillen el libro del historiador Emilio La Parra […] No es un tocho sesudo de historia. Es un libro entretenido y muy esclarecedor». Sorprende porque Concostrina hace caso omiso del primer capítulo de esta obra y de su bibliografía recomendada.

[6] Esta actitud coexiste con lo ya dicho en la introducción: la promesa de un contenido histórico novedoso, no ofrecido por los historiadores al uso.

[7] Luego recopiladas en forma de libro (Pérez Reverte, 2019).

indignación y adquiere un evidente protagonismo en la narración con afirmaciones categóricas con las que quiere demostrar su conocimiento de los hechos.

Procedamos, ya sí, a detectar los mencionados dos sesgos argumentales (político y patriarcal) localizados en algunas (no todas, como veremos en el apartado de conclusiones) de las obras de divulgación histórica sobre María Luisa de Parma.

2.1. Lecturas políticas: nacionalismo y republicanismo

La llamada "Guerra de la Independencia" (1808-1814) –el propio nombre, consolidado por la historiografía decimonónica (Álvarez Junco, 2001: 119-184) lo indica– es uno de los puntos clave dentro del discurso histórico nacionalista español. La romantizable (y romantizada) resistencia a un invasor (propicia para la construcción de héroes individuales y colectivos) y la primera experiencia constitucional han situado a este conflicto en las bases del Estado-nación español, y así lo estableció la historiografía liberal, tan influyente hasta nuestros días; un relato que se sigue inculcando en la educación secundaria obligatoria a través de una historia lineal y teleológica, y al que tampoco son ajenos las cartelas y concursos de los más importantes museos[8].

El mito, nos dice Álvarez Junco (2014), «crea identidad, proporciona autoestima», y eso es lo que la divulgación histórica patriotera ofrece a sus lectores. A través de una narración en primera persona del plural, elemento que siempre se debería evitar en el estudio del pasado (pero que permite a los divulgadores conectar con su audiencia), vincula a los españoles de ahora con los de entonces y convierte a los proclamados como antihéroes del Antiguo Régimen en malvados vigentes.

Dentro de la dialéctica maniquea de héroes y villanos, Carlos IV y María Luisa son –junto con Godoy– parte estelar del elenco oficial de traidores de la nación española. Se les considera responsables de la invasión francesa, de la pérdida de la "independencia". Si el rey (profundizaremos en esto en el siguiente apartado) es culpable por defecto (es una persona débil de carácter que se deja dominar), su mujer lo es por exceso, por tomar las riendas del país y gobernarlo caprichosamente[9], convirtiéndose en una suerte de Eva que provocó la expulsión de los españoles del paraíso imperial:

[8] Nótese la semejanza, pese a mediar casi dos siglos, entre las palabras de Modesto Lafuente (1889: 84) acerca de la Guerra de Independencia, cuando la nación «herida en su altivez y ultrajada en su dignidad, […] se alzaba majestuosa e imponente para rescatar ella sola con su propia sangre la libertad y dignidad que no habían sabido sostener sus soberanos»; y la cartela que ganó el concurso *Cartela abierta* del Museo del Prado para *Los fusilamientos del 3 de mayo*: «Un pueblo abandonado a su suerte, vendido al enemigo por sus dirigentes, defendiendo su casa, su país […] Unidos ante la adversidad, nace el valor y surgen los héroes» (Museo del Prado, 2019).

[9] «[María Luisa de Parma] logró apartar a Carlos IV del gobierno, mientras ella tomaba el control del reino por medio de su amante Manuel Godoy» (Rojo, 2017: 100).

> María Luisa supo dominar desde el principio a su débil y sumiso marido (…) Ella condujo en realidad la política del país durante veinte años, en una época especialmente delicada para España, con la Revolución francesa y el imperio de Napoleón Bonaparte como telón de fondo. Así se explica que España perdiera su independencia, invadida por los franceses ¡en connivencia con sus propios reyes!, y que su gran imperio colonial se resquebrajase sin remedio (Zavala, 2007: 50-51).

El siguiente fragmento de Pérez Reverte refleja bien lo dicho (la narración en primera persona del plural, el presentismo y la culpa sobre Carlos IV, pero también las preocupaciones del propio autor, como la clase política o los separatismos) y dentro de tópicos como el de la España que no pudo ser tras la muerte de Carlos III[10] o el del malditismo del país:

> Nunca había sido España tan unitaria ni tan diversa al mismo tiempo. Teníamos monarquía absoluta y ministros todopoderosos, pero por primera vez no era en beneficio exclusivo de una casa real o de cuatro golfos con título nobiliario, sino de toda la nación. Los catalanes, que ya podían negociar con América e iban con sus negocios para arriba, estaban encantados, en plan quítame fueros pero dame pesetas. Los vascos, integrados en los mecanismos del Estado, en la administración, el comercio y las fuerzas armadas –en todas las hazañas bélicas de la época figuran apellidos de allí–, no discutían su españolidad ni hartos de vino. Y los demás, tres cuartos de lo mismo. España, despacio pero notándose, empezaba a respetarse a sí misma, y aunque tanto aquí como en la América hispana quedaba tela de cosas por resolver, el futuro pintaba prometedor. Y entonces, por esa extraña maldición casi bíblica, o sin casi, que pesa sobre esta desgraciada tierra, donde tan aficionados somos a cargarnos cuanto conseguimos edificar, a Carlos III le sucedió el imbécil de su hijo Carlos IV, en Francia estalló una sangrienta revolución que iba a cambiar Europa, y todo, una vez más, se nos fue al carajo (Pérez Reverte, 2015a).

Aparte de Pérez Reverte, muchos otros autores adoptan este tono de indignación e involucración emocional contra los reyes y su hombre de confianza[11]. Jesús Rojo (2017: 110-111) considera que este monarca y su hijo «no vacilaron (…) en vender nuestra patria a una nación depredadora y ansiosa de tiranizar toda Europa», dando fin al «mayor imperio existente en esos momentos sobre la faz de la tierra» e iniciando «un siglo sangriento para los españoles que puso al límite la misma vida de la nación». Por su parte, Eslava Galán (2018: 159) se lamenta por «el interés de España, postergado como siempre».

Para Concostrina (2021b: 66), los reyes y Godoy «abrieron [a los franceses] las puertas del país, les dieron comida y cama», mientras se refiere a Carlos IV como «el panoli que nos entre-

[10] Habla, concretamente, de «aquella España que pudo ser y no fue» (2015a).

[11] Reverte admite al menos, aunque sea a su manera, el talante ilustrado de Godoy, del que dice que: «no era exactamente gilipollas del todo (…) era un chaval moderno, protector de ilustrados como el dramaturgo Moratín» (2015b).

gó a los franceses» (Concostrina, 2020). Incurriendo en el anacronismo que supone interpretar a la Corona del Antiguo Régimen bajo los parámetros propios de una monarquía constitucional del presente –diferencias, además, bien conocidas y definidas por los estudiosos de la Corte del período contemporáneo[12]–, Concostrina (2020) acusa, desde el ya mencionado nacionalismo presentista, a Carlos IV y a Fernando VII de mirar solo por sus privilegios, ya que «España les traía absolutamente al pairo»[13], olvidando que si hay algo que caracteriza precisamente a los reyes del Antiguo Régimen es su política dinástica, no "nacional"[14]. En esta línea, la autora contrapone los intereses de un intemporal pueblo español con el capricho de sus reyes al afirmar –en relación con los funerales encargados por Fernando VII en 1819 en honor de sus padres– que «España se estaba dejando una pasta en las exequias de unos traidores que vendieron la corona a Napoleón por unos puñados de miles de reales y un par de palacios donde disfrutar de su lujoso exilio» (Concostrina, 2021a: 21)[15], trazando un paralelismo implícito con el traslado del actual rey emérito a Emiratos Árabes Unidos en 2020.

En el caso de Nieves Concostrina –habitual en los programas de televisión y radio, además de autora de varios libros de divulgación histórica– al sesgo nacionalista hay que sumar el republicano[16]. La visión crítica del pasado y el presente hispánico es, lógicamente, un recurso habitual de la agenda política antimonárquica. Si los partidarios de la Corona ensalzan (como vienen haciendo desde el siglo XIX) la tradición católica y monárquica del país, los defensores de la república hacen "su" ejercicio de presentismo histórico mostrando la pesimista imagen de una España servil, aferrada a las "caenas".

Concostrina antepone sus convicciones republicanas a su feminismo declarado[17] y cae en la trampa patriarcal y misógina de retratar a la reina adúltera y al marido abúlico. Al abordar la figura de María Luisa de Parma, da por sentado su gusto por coleccionar amantes para hacer una presentista crítica a la monarquía actual, afirmando que los asuntos íntimos de los reyes no deberían tener relevancia para los historiadores, «pero como todos estos desmanes afectaban y aún afectan a los Presupuestos Generales del Estado y encima predican con sus actos una moral católica que no ejercen, pues sí, nos importan mucho» (Concostrina, 2021a: 23).

---

12 Véase, por ejemplo, Mira Abad y Gutiérrez-Lloret, 2020.

13 En esta línea, Rojo (2017: 101) afirma que no les importaba «un carajo» y «lo más mínimo».

14 Cae esta divulgadora histórica incluso en el recurso típico del ya mencionado populismo historiográfico al ofrecer al público secretos históricos que el *establishment* no quiere que se conozcan («rara vez se insiste, menos en este programa, que nosotros sí insistimos mucho…») para luego hablar de un regalo de Carlos IV a Napoleón, como si esto, en lugar del «peloteo» que menciona Concostrina, no fuese algo absolutamente normal entre políticos aliados (Concostrina, 2020). Rojo (2017: 105) acusa también a Carlos y a su hijo de anteponer «sus intereses personales» a «los de España».

15 Afirma, al hablar del cuadro mencionado en la nota anterior, que los españoles «pagamos» un retrato de Napoleón (Concostrina, 2020).

16 «Ser republicano me parece lo más normal, deberían serlo todos» (*El Comercio*, 3/07/2022).

17 Entre sus muchas intervenciones en torno a la historia del movimiento feminista, se puede escuchar, en la web de la Cadena SER y dentro de su pódcast *Amanece que no es poco*: "8M - ¿De dónde venimos? ¿Quién nos quitó los derechos?".

Apelando a situaciones cercanas y con un registro informal, que hace sus textos más atractivos para el lector, no busca analizar críticamente el reinado de Carlos IV, sino tomarlo como precedente de los comportamientos de la familia real actual[18]. En su sección en *La Ventana* el programa de la Cadena SER (líder de audiencia en su franja horaria), Concostrina (2020) expuso el caso de este soberano (supuesto responsable de la ruina del país) como consecuencia de las monarquías, que son «una lotería, te toca el que te toca, y España no suele tener suerte en el sorteo»; prueba «incontestable de que aquí reina cualquiera» (2020). No es de extrañar que la autora presente a sus lectores la citada traición de los Borbones «a España y a los españoles entregándolos a Napoleón»[19].

No falta tampoco la simplista glorificación –en lo que no deja de ser otro tópico antiborbónico– del gobierno de José I Bonaparte, «mucho mejor rey que todos los anteriores» frente a quienes los españoles «prefirieron a "su" gilipollas», por lo que «este país regresó a los rosarios y al analfabetismo» (Concostrina, 2021b: 67-70). Hablamos de un ejercicio contrafactual, practicado desde un españolismo progresista[20], que imagina un país mejor con otras políticas y otras decisiones históricas, pero que, según Aquillué (2023: 44), idealiza los designios bonapartistas para el país.

2.2. El sesgo patriarcal

Una sociedad sustentada –por mucho que, afortunadamente, se haya avanzado en España en materia de igualdad– en una tradición cultural patriarcal, alimentada desde sus mismas bases grecorromanas y cristianas por historias de mujeres (Eva o Pandora) que han propiciado el mal de los hombres, y que sigue teniendo como referente el relato historiográfico decimonónico, está más que predispuesta a realizar lecturas misóginas del pasado. Vivimos también sobre un sustrato cultural (identificado y atacado, pero persistente) que sigue desconfiando de las mujeres con poder y que continúa situando la virtud femenina en la fidelidad y la castidad. En consecuencia, la idea de una mujer caprichosa y libertina que ha propiciado la ruina de una nación ante la dejación de funciones de un marido pusilánime sigue siendo un relato verosímil y de fácil consumo.

[18] En sus intervenciones en torno a la monarquía (reyes cazadores, monarcas con o sin amantes, etc.) los paralelismos establecidos con Juan Carlos I son constantes.

[19] Concostrina ofrece una visión tan devastadora de los Borbones que no perdona, ni siquiera, al tradicionalmente elogiado Carlos III, de quien afirmó, en otro programa, «que se ganó la fama de rey reformista, pero no reformó un mojón». Se impone, siempre, la crítica a «una dinastía tan desastrosa que, entre todos los peores, es el menos malo» (Concostrina, 2023).

[20] Prueba de que la defensa de los mitos historiográficos no es privativa del conservadurismo; como tampoco lo es del nacionalismo español (solo hay que pensar en el Institut Nova Història), aunque sea el que aquí nos ocupa.

Dentro del desconocimiento general que puede haber sobre la figura de María Luisa de Parma, lo más probable es que, solo con añadir el nombre de Godoy, la mención a la relación adúltera entre ambos no se hiciera esperar («el asunto que se ganó a pulso arrugando sábanas del lecho real, gobernar aquella España, era tela marinera»; Pérez Reverte, 2015b). Se trata sin duda del conjunto anecdótico más repetido en torno a la reina, y no solo porque alimenta el morbo siempre bienvenido entre visitas turísticas –para cuya detección basta con aguzar el oído en espacios como el Museo del Prado o el Palacio Real de Madrid delante de los retratos de los personajes en liza–; como hemos mencionado hace unas líneas, este cliché tiene una utilidad histórica dentro del relato nacionalista[21]: la mujer adúltera que eleva a su amante a las más altas cotas del poder, y que es, por tanto, la responsable última de la invasión francesa –ya que bajo su gobierno se produjeron episodios antecedentes como la batalla de Trafalgar, el Tratado de Fontainebleau o el Motín de Aranjuez–. Sumada a la juventud del extremeño cuando fue nombrado secretario de Estado, su llegada al poder –ya explicada con rigor por Carlos Seco Serrano (1978) y Emilio La Parra (2002) a partir de la teoría de la «tercera vía»– se sigue mostrando como consecuencia de su condición de amante regio, «cuya única sabiduría política estaba en la cama de la reina» (Eslava Galán, 2016: 221).

El adulterio de María Luisa es, por tanto, el argumento más utilizado entre estos divulgadores poco y mal informados para explicar las decisiones políticas del periodo y como cebo para atraer el interés morboso del público. Así lo podemos observar en los titulares de prensa, que se valen de la definición realizada por Espronceda («impura prostituta»)[22] para captar la atención del lector, recurriendo incluso a una supuesta ninfomanía de la reina al hacer del extremeño su «obsesión sexual» (Berbell, 2022).

Más allá de su escasa seriedad, en esas noticias subyace la pervivencia de tópicos especialmente reiterados sobre la reina. Su supuesta inclinación a buscar amantes entre los miembros de la Guardia Real se puede rastrear hasta la llamada «primera calumnia», que situó en torno a 1781-1782 a la parmesana manteniendo relaciones con un guardia de corps que tocaba la guitarra en las habitaciones de los entonces príncipes de Asturias, y se consolidó tras la entrada de Godoy al servicio de la pareja bajo ese puesto militar y palaciego. Así lo perpetúa también Eslava Galán (2019: 160), al afirmar que la reina «estableció su propio coto de caza entre los apuestos guardias de corps y anduvo encamándose con unos y con otros hasta que se prendó de uno de ellos, el extremeño Manuel Godoy».

Aunque la existencia de este tipo de rumores ya durante el reinado de Carlos IV ha sido contextualizada y críticamente analizada (Calvo Maturana, 2014), este tipo de productos los sigue

[21] La instrumentalización de las figuras de la reinas dieciochescas por parte del nacionalismo del XIX buscaba, tanto hacerlas responsables de las desgracias políticas, como ensalzar, por contraste, el arquetipo femenino del periodo (Fernández Montenegro, 2024).

[22] Como aparece, por ejemplo, en Berrueta (2019).

perpetuando tal y como se recogieron en el siglo XIX. Por ejemplo, la especialmente conocida afirmación de lady Holland acerca del «indecente parecido» entre el infante Francisco de Paula y Godoy, asumida sin tapujos por Eslava Galán (2019: 163): «El nacimiento del niño ocurrió en 1794, cuando el romance entre la reina y Godoy vivía el encandilamiento de sus primeros pasos, esos en el que, mediando la necesaria energía en la parte dadora, la reiteración de la cópula aumenta la posibilidad de preñez en la parte receptora». En el mismo sentido, la anécdota de la supuesta bofetada de Godoy a la reina en un pasillo de palacio se ha mantenido tal y como la transmitió el marqués de Villaurrutia hace casi un siglo[23], aunque aderezada nuevamente con un exacerbado componente sexual: tras el golpe, la reina «siguió llorando, suplicándole que no la abandonara y mostrándole su completa sumisión, al mismo tiempo que le tocaba el sexo, incitándole a una nueva relación sexual. Tal era el enganche que tenía la Reina con este hombre. Para ella era como una droga» (Berbell, 2022).

El último de los tópicos más repetidos en la historia y la cultura populares acerca de María Luisa está directamente vinculado con uno de los personajes más famosos del periodo: Francisco de Goya. Son infinitas las interpretaciones acerca de sus retratos reales, aunque siempre se recupera la misma –ya rebatida, no obstante, por los historiadores del arte–. Como si guardase lógica proviniendo de una persona que debía su puesto a los reyes, el pintor aragonés ha sido visto casi como un revolucionario que se mofó de la familia real retratándola con caras de bobo[24]. Eslava Galán (2019: 163) transmite esa idea de Goya como un pintor, simplemente, sincero, que «pintó lo que tenía delante: los pareceres y las almas de aquella *troupe* lamentable, imagen del degradado Antiguo Régimen que de un momento a otro barrerían las revoluciones burguesas». Así, la familia habría sido «retratada sin misericordia alguna» (Eslava Galán, 2019: 158) y la reina como una «señora poco agraciada» (Eslava Galán, 2019: 160; Font, 2022) que, por el contrario, era una frívola presumida que no asumía su edad. Afirmaciones simples y distanciadas de las tesis sostenidas por los estudiosos del arte cortesano del periodo, que vinculan esa representación más amable de los reyes del XVIII con un deseo de la monarquía de mostrarse más cercana y paternal respecto a sus súbditos (Glendinning, 2008: 30-37).

Los titulares y obras anclados en las afirmaciones decimonónicas son, como se puede apreciar, especialmente recientes. Sin embargo, no podemos atribuir a estos productos toda la responsabilidad de la pervivencia del rumor. Estos clichés no dejan de ser parte de un relato que se sigue manteniendo en la educación obligatoria y postobligatoria. Un muestreo inicial –ampliable en próximos trabajos– de libros de textos de Primaria, Secundaria y Bachillerato apunta

[23] Villaurrutia (1927: 31) afirma que llegó a su conocimiento a través de un amigo, a quien se la había transmitido oralmente su abuelo, quien a su vez lo supo por un gentilhombre que presenció la escena.

[24] Esta tesis se afianzó sobre todo a partir de la limpieza del cuadro en la década de los 60 del siglo XX, cuando se interpretó que el cuadro a espaldas de la reina era una representación de Lot emborrachado por sus hijas, por lo que la obra de Goya sería una denuncia velada del adulterio de María Luisa. Esa tesis y la identificación de la obra del fondo han sido rebatidas por Mena Marqués, 2002: 150.

en esa línea y explica que, si la población ha recibido este tipo de información en su único acceso educativo a la historia, lo siga aceptando de manera acrítica el resto de su vida[25]. En las redes sociales, incluso en publicaciones rigurosas sobre la reina, que evitan los tópicos mencionados, muchas de las respuestas de los usuarios demuestran su supervivencia: la mera mención de María Luisa de Parma activa toda la serie de comentarios recurrentes[26].

Como decíamos, solo en un caldo de cultivo social machista puede calar con tanta fuerza el estereotipo de mujer dominante (recuérdense, en este sentido, las críticas de Jaime Peñafiel a la reina actual desde su etapa como princesa) y fatal. Cuando se trata del juicio de mujeres del pasado, el radar de alerta machista y misógina resulta aún más laxo, por lo que esta reina sigue siendo constantemente juzgada, como tantas de su sexo antes y ahora, por su apariencia física («la princesa más fea de Europa», Pérez Reverte, 2015; «según las crónicas era un auténtico "engendro" de mujer», Rojo, 2017: 100), o por su supuesta vida amorosa («carecía de cualquier tipo de moral»; Rojo, 2017: 100). El caso más extremo es el de Pérez Reverte (2015a y 2015b) con las citadas expresiones: «más puta que María Martillo» y «propensa a abrir 180º las piernas varias veces al día», que definen a quien las vierte, no a la víctima[27].

Pero nuestra lectura con perspectiva de género estaría incompleta sin detenernos, al menos brevemente, en Carlos IV. Es necesario que el modelo de feminidad estereotipada (la mujer adúltera, dominante y manipuladora) vaya acompañado de uno análogo de masculinidad (Aresti, 2010), monopolizado por la indolencia de un marido permisivo, que se construye también en relación con el arquetipo de hombre viril (el que se impone a su mujer). Nuevamente, el paralelismo tiene una traducción política, al asemejar el comportamiento desenfrenado de la esposa

[25] Los textos analizados caen en muchos de los lugares comunes para el reinado. Cabe destacar el caso de la *Historia de España* de 2º de bachillerato, firmado por García de Cortázar et al. (2016: 118-120). Carlos IV es presentado como un rey abúlico («la antítesis de Carlos III, quien de hecho desconfiaba de la capacidad del heredero»; García de Cortázar et al., 2016: 120). María Luisa de Parma es descrita como «intrigante reina, inteligente y escandalosa». La figura de Godoy aparece desdibujada, como alguien odiado tanto por ilustrados como por reaccionarios, un favorito producto del «favor» de la consorte.

[26] Basten dos ejemplos. La cuenta de *X*, antiguo *Twitter*, de Patrimonio Nacional, recupera periódicamente efemérides de la monarquía vinculándolas con obras de arte de sus fondos, con un objetivo a la par didáctico y propagandístico. El 2 de enero de 2024, con ocasión del aniversario de la muerte de la reina, publicó el *Retrato de María Luisa de Parma en traje de corte* de Goya (1799) para publicitar la recientemente inaugurada Galería de las Colecciones Reales, mencionando únicamente la conmemoración del hecho y el gusto de la reina por la obra (Patrimonio Nacional, 2024). Basta ojear las respuestas para ratificar que todas las reacciones se dirigen a la supuesta relación entre ellos, aludiendo a la reina como «la amante de Godoy» o a su aspecto físico. Idéntico resultado encontramos en una publicación de la misma cuenta el 16 de septiembre de 2023, en la que se divulga un documento del Archivo General de Palacio que glosa el menú de María Luisa y Carlos, entonces príncipes de Asturias, en 1769 (Patrimonio Nacional, 2023). Las respuestas, nuevamente, en tono jocoso, se dirigen a relacionar la alimentación de la parmesana con su supuesta actividad sexual –«María Luisa luego quemaba todo eso con Godoy», así como a la traición de los reyes «ya podrían haber reventado, los muy felones»–. Queda claro, por tanto, que, aunque los esfuerzos se dirijan a transmitir un conocimiento más serio y objetivo, el público acaba por proyectar lo ya aprendido.

[27] En la edición en formato libro de estos artículos, Pérez Reverte (2019: 113) sustituye esta última definición por otra igualmente misógina pero más correcta políticamente: «una reina intrigante». Parece que el cambio de los tiempos afecta a todo el mundo, aunque a unas personas más lentamente que a otras.

con el descontrol del reino (es decir, un rey que no es capaz de manejar a su mujer es, lógicamente, incompetente para gobernar).

Así, la abulia de Carlos IV ha sido un argumento reiterado desde la primera historia de su reinado, firmada por Andrés Muriel (1965, 136-137): un rey aficionado a la música y, sobre todo, a la caza, que se desentiende de las tareas del reino para dejarlas felizmente en manos de otros –su controladora esposa y el amante de esta–. En definitiva, un «idiota y un cornudo feliz, preocupado solo por su colección de relojes, por tocar el violín y por salir a cazar» (Concostrina, 2021b: 66); un «bendito que no se enteraba de nada» que, en última instancia, consentía el adulterio de su mujer, constituyendo «un civilizado *ménage a trois*»[28] (Eslava Galán, 2019: 159-162) que le permitía su tranquilidad: «dormía bien [el rey]. Dejó que los asuntos del gobierno le quitaran el sueño a su dominante esposa y a su favorito Godoy» (Eslava Galán, 2019: 158); un «cornudo», «cobarde», «pusilánime», de «carácter blandengue» (Rojo, 2017: 100)

Esta supuesta indolencia del rey aparece aún en recursos de una institución de la relevancia y el prestigio del Museo del Prado, que, en su ficha de la obra *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*, de Mengs (1766), se refiere así al comportamiento de la pareja: «Esposa absorbente y de fuerte carácter, condicionó la conducta del rey, propiciando el rápido ascenso político del valido Manuel Godoy, lo que comprometió muchos de los acontecimientos del reinado de Carlos IV y, a la larga, sería una de las razones de su destronamiento» (Museo del Prado, 2024).

Como ocurre con el adulterio de la reina, el tópico brota y se repite desde el siglo XIX, siendo especialmente traída a colación la anécdota que reafirma el presunto desconocimiento de Carlos IV del comportamiento de su mujer: la supuesta conversación entre el inocente príncipe y su padre, a quien aseguraba que las reinas nunca serían adúlteras al no poder encontrar ningún amante superior a sus maridos, a lo que su padre habría contestado: «¡Carlos, qué tonto eres! ¡Las princesas también pueden ser putas, hijo mío!». El episodio ya aparecía en la canónica obra del marqués de Villaurrutia (1927: 27), que dice tomarla de lord Holland, y es repetido tanto por Concostrina como por Eslava Galán[29].

Se reproducen hasta la saciedad las especulaciones sobre el hecho de que ninguno de los hijos de Carlos IV fuese realmente suyo. En un libro titulado *Mentiras de la historia*, las hermanas Lara niegan el mito de que José I fuese un borracho, pero su supuesta revelación sobre Carlos IV es, como es habitual en estas obras, presentar como gran novedad los mitos de los dos últimos siglos: «¿Quiénes eran los padres de los niños de María Luisa? El guitarrista *et alii*» (Lara y Lara, 2022: 297). Aunque páginas antes considerasen este tipo de especulaciones como machistas en general, no parecen opinar lo mismo cuando atañen a María Luisa de Parma

[28] Otro tópico, este del trío de la pareja real, con Godoy en el centro, que incide en la inadecuación de Carlos IV al arquetipo viril patriarcal. El título de otro libro que cae en esta misma tentación, *Reyes que amaron como reinas*, de Fernando Bruquetas de Castro, lo dice todo.

[29] Concostrina, 2020 y 2021: 92; Eslava Galán, 2016: 219; Eslava Galán, 2019: 157.

en particular. Esto nos lleva de nuevo al caso de Nieves Concostrina, una feminista declarada pero traicionada por la narrativa patriarcal. Por lo tanto, podríamos considerar este sesgo interpretativo como inconsciente en muchas ocasiones, más quizás que el nacionalista –aunque este también puede llegar a serlo habida cuenta del peso de la historiografía liberal en nuestra formación–.

Vemos, en definitiva, una y otra vez, que en estas obras solo reverdecen los tópicos de los dos últimos siglos, como una vieja tradición que se resiste a morir; un relato rancio profundamente nacionalista y patriarcal, aunque sea presentado como fresco y novedoso.

3. UN POCO DE AUTOCRÍTICA Y ALGO DE ESPERANZA (CONCLUSIONES)

> «(…) no alcanzo a imaginar mayor halago para un escritor que saber hablar por igual a los doctos y a los escolares. Pero reconozco que tal sencillez solo es privilegio de unos cuantos elegidos»
>
> (Bloch, 2010 [1949]: 9).

En las últimas páginas hemos presentado una serie de productos actuales (en formato escrito y también oral) que, con pretendida veracidad, divulgan, de forma absolutamente tendenciosa y desconectada con el ámbito académico, una imagen sesgada –patriotera y misógina– del reinado de Carlos IV y de la reina María Luisa de Parma. Podríamos haber recogido también (quizás para la próxima ocasión) otros formatos, abiertamente ficticios, como los audiovisuales (películas y series) o las novelas. Este último grupo, relacionado con la cultura popular es también fundamental, ya que es causa y efecto de la propia cultura histórica de una sociedad. En todo caso, el resultado habría sido, con honrosas excepciones, muy parecido[30].

Si, a decir de Leersen (2023: 97), los estereotipos, por ser conocidos y admitidos por todos, dan a las historias un marco familiar y verosímil, en el que el lector se siente cómodo, las historias de alcoba del reinado de Carlos IV se han convertido en un lugar común, ese espacio de confort difícil de extirpar del imaginario popular. En un círculo vicioso, esto es lo que se espera y es, por lo tanto, lo que vende. Inmovilistas, y nada inocentes, la mayoría de los divulgadores históricos se leen y repiten entre sí. Cuando dan entrada a trabajos científicos más actuales, es solo para dar un barniz más comedido, pero sin cambiar el fondo de la narración[31]. Al fin y

[30] Películas como *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Los fantasmas de Goya* (Miloš Forman, 2006), o la serie *El Ministerio del Tiempo* (Marc Vigil, 2017, temporada 3) insisten en los tópicos. Algo más renovada es la visión del reinado ofrecida por Carmen Posadas en su novela *La hija de Cayetana* (2016).

[31] Es el caso, en lo concerniente a María Luisa de Parma, de Lara y Lara (2022) respecto a Lara y Lara (2017). La obra más reciente recoge algún artículo reciente sobre la reina, y admite su popularidad como princesa, pero no rompe con los estereotipos misóginos acostumbrados.

al cabo hablamos de autores que firman como periodistas, militares o «apasionados de la historia», que en pocos casos son, al menos, licenciados o graduados en la disciplina, y que en ningún caso son doctores ni profesionales.

Ante esto, se hace necesario aquí hacer un poco de autocrítica. David Solar Cubillas, exdirector de *La Aventura de la Historia*, metió el dedo en la llaga del mundo académico:

> Pueden ustedes seguir burlándose de las barbaridades históricas que se publican, pero algún día la sociedad les pedirá cuentas. El país no puede formar a un profesor y pagarle para que se limite a impartir un docto seminario a seis alumnos; para que investigue durante décadas asuntos que luego no conoce casi nadie (…) si ustedes no divulgan, si ustedes no contribuyen al incremento del bagaje cultural del país, estarán defraudando a la sociedad (Solar Cubillas, 2009: 16).

Aunque esta responsabilidad es indiscutible (y está recogida por la propia *Carta europea del investigador*, 2005)[32], la realidad es que los historiadores divulgamos poco (y, cuando lo hacemos, nos cuesta llegar al gran público), lo que se puede achacar a diversos motivos, tales como el escaso reconocimiento profesional a esta tarea, una cierta incapacidad para (o miedo de) escribir o hablar en un lenguaje no académico, y, añade Fontana, un voluntario no posicionamiento en debates presentistas (lo que es, para este investigador, un grave error)[33]. A estos factores suma Tébar Gómez (2024: 436-440) la hiperespecialización del gremio y la precariedad de muchos de sus miembros.

Se trata de una asignatura pendiente por la que estamos haciendo verdadera dejación de nuestras funciones. La sociedad demanda conocimiento histórico y lo recibe, como hemos visto, de parte de autores con muy poco compromiso con la veracidad histórica y con una agenda política muy marcada. Es historia hecha para el presente (defender un posicionamiento ideológico y/o engrosar la cuenta corriente contando lo que más pueda vender) y no para conocer mejor el pasado, con la que se está desinformando e intoxicando a una ciudadanía a la que también hay que achacarle cierta responsabilidad como protectora de su propio pensamiento crítico. Pero entonemos ante todo el *mea culpa* y afrontemos este reto, quizás el más importante de los que nos corresponden.

A pesar de lo dicho, nos gustaría cerrar este trabajo con un cierto optimismo. De un lado, podemos constatar que, aunque no se trata de una tendencia mayoritaria, cada vez son más los

[32] «*Responsabilidad profesional*: Los investigadores deben hacer todo lo posible para garantizar que su labor sea relevante para la sociedad (…) *Compromiso con la sociedad*: Los investigadores deben velar por que sus actividades de investigación se den a conocer a la sociedad en general de forma que puedan ser comprendidas por los no especialistas y se mejore así la comprensión de la ciencia por parte del público» (*Carta europea del investigador*, 2025).

[33] «Esta negativa al compromiso con el presente es una trampa. El historiador está en su tiempo y construye su visión de la historia para los hombres de hoy, no para los del pasado, que ya no pueden leerle, ni para los del futuro, que tendrán unos problemas y unas preocupaciones que ni siquiera podemos adivinar» (Josep Fontana, 2009: 41).

investigadores profesionales del campo de las Humanidades que dedican su tiempo a la transferencia y a la divulgación, con títulos que se han hecho un hueco entre los más vendidos[34]. Es cierto que el modernismo no cuenta, como sí ocurre con la Historia Contemporánea (José Álvarez Junco, Xosé M. Núñez Seixas o, más recientemente, Daniel Aquillué[35], muy activo también en redes sociales y la blogosfera), con autores realmente implicados en la divulgación histórica a nivel nacional, pero esperamos que esto empiece a cambiar y que todos asumamos el lema de Mark Walport: «La ciencia no está terminada hasta que es comunicada» (cit. por Yeo, 2013). No es menos cierto que ser investigador profesional y reconocido tampoco implica necesariamente ser ajeno a los tópicos historiográficos, como demuestra el reciente libro de Elorza (2023) sobre la correspondencia entre Godoy y María Luisa.

En el plano de la divulgación histórica realizada por no profesionales podemos encontrar ciertos brotes verdes en torno a los clichés historiográficos, incluido el que aquí nos ocupa. En la prensa empiezan a aparecer artículos –como los recientes de Cameno, 2024, que se apoya en La Parra, o en el de Tadeo Altolaguirre, 2023, que cita al mismo historiador y a Aquillué– realmente basados en los estudios más recientes sobre el periodo. Varios libros aparecidos en los últimos años parecen asumir también los nuevos tiempos y evitan las típicas historietas cortesanas sobre la reina y Godoy, aludiendo también a una renovación interpretativa en el ámbito académico (Botello, 2024; Díaz Villanueva, 2021; Navas, 2021; Pardo, 2023). Quizás, mientras cunde o no el gusto por el rigor histórico en la divulgación, se empiece a apreciar algún día que el mito de la reina libertina está tan manido y extendido, que lo novedoso y atractivo para el público (y la manera de significarse en el sobreabundante mercado editorial) es desmentirlo.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Junco, José. 2001. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

Álvarez Junco, José. 2014. Historia y mito. *El País*, 02/03/2014.

Aresti, Nerea. 2010. *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra.

Aquillué, Daniel. 2023. *España con honra. Una historia del siglo XIX español (1793-1923)*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Aquillué, Daniel. *La mirada histórica 2.0. Blog sobre Historia*. https://lamiradahistorica2.blogspot.com/

Beard, Mary. 2016. *SPQR. Una Historia de la Antigua Roma*. Barcelona: Crítica.

[34] Existen muy honrosas excepciones, como *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo; *SPQR. Una Historia de la Antigua Roma*, de Mary Beard; *Sapiens. De animales a dioses*, de Yuval Noah Harari; *Armas, gérmenes y acero. La sociedad humana y sus destinos*, de Jared Diamond; o *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, de José Álvarez Junco.

[35] Aquillué (2023: 17-44) inicia su *España con honra* en el reinado de Carlos IV, haciendo una lectura impecable del mismo.

Berbell, Carlos. (17 de agosto de 2022). Manuel de Godoy, "obsesión sexual" de la Reina María Luisa, esposa de Carlos IV. *Confilegal*. https://confilegal.com/20220817-manuel-de-godoy-obsesion-sexual-de-la-reina-maria-luisa-esposa-de-carlos-iv/

Berrueta, Julen. (12 de abril de 2019). María Luisa de Parma, la "impura prostituta" que casi termina con la dinastía de los Borbones. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/20190412/maria-luisa-parma-prostituta-termina-dinastia-borbones/3904614130.html

Bruquetas de Castro, Fernando (2020). *Reyes que amaron como reinas*. Madrid: La esfera de los libros.

Bloch, Marc. 2010. *Introducción a la Historia*. México D.F.: FCE.

Botello, David. 2024. *No me toques los Borbones*. Madrid: Aguilar.

Calvo Maturana, Antonio. 2007. *María Luisa de Parma. Reina de España, esclava del mito*. Granada: eugr.

Calvo Maturana, Antonio. 2014. "Con tal que Godoy y la reina se diviertan": en torno a la virtud de María Luisa de Parma y la legitimidad de Carlos IV. *Historia y política*, 31: 81-112.

Cameno Mayo, Diego. (2 de noviembre de 2024). ¿Fue Manuel Godoy un "choricero" y amante de la reina o un ministro ilustrado? *El debate*. https://www.eldebate.com/historia/20241102/manuel-godoy-choricero-amante-reina-ministro-ilustrado_241196.html

Carta europea del investigador. 2005. https://op.europa.eu/es/publication-detail/-/publication/a46424c7-962a-11e9-9369-01aa75ed71a1

Concostrina, Nieves. 2020. Acontece, que no es poco. Carlos IV proclamado rey. *La Ventana. Cadena SER* (accesible en *YouTube* a través del perfil del programa).

Concostrina, Nieves. 2021a. *Cualquier tiempo pasado fue anterior*. Madrid: La Esfera de los libros.

Concostrina, Nieves. 2021b. *La historia en apuros. 5 notables, 4 sobresalientas y un mastuerzo.* Barcelona: Montena.

Concostrina, Nieves. 2023. Acontece, que no es poco. Muere Carlos III, el rey del postureo. *La Ventana. Cadena SER* (accesible en *YouTube* a través del perfil *SER Podcast*).

Diamond, Jared. 1998. *Armas, gérmenes y acero. La sociedad humana y sus destinos*. Madrid: Debate.

Díaz Villanueva, Fernando. 2021. *La contrahistoria de España. Auge, caída y vuelta a empezar de un país en 28 episodios históricos*. Madrid: La Esfera de los libros.

Egido, Teófanes. 2001. *Carlos IV*. Madrid: Arlanza.

Elorza, Antonio. 2023. *El redentor de la monarquía, Anatomía de un epistolario de Manuel Godoy y María Luisa de Parma*. Madrid: Cinca.

Eslava Galán, Juan. 2016. *Historia de España contada para escépticos*. Barcelona: Planeta.

Eslava Galán, Juan. 2019. *La familia del Prado*. Barcelona: Planeta.

Fernández Montenegro, Alicia. 2024. "No hubo desde entonces más ley que el capricho de la reina". En torno a las lectura patriarcales de las consortes dieciochescas en la historiografía del XIX. *Pasado y Memoria*, 28: 115-149.

Fernández Pardo, Ana. 2022. *Esto no estaba en mi libro de Historia de la Casa Real Española*. Córdoba: Almuzara.

Font, Consuelo. (12 de mayo de 2022). El lucrativo romance de Manuel Godoy con la Reina María Luisa que le hizo el hombre más poderoso de España. *El Mundo*. https://www.elmundo.es/loc/casa-real/2022/05/12/627be096e4d4d81d3c8b45d7.html

Fontana, Josep. 2009. "Los historiadores son gente peligrosa". La interferencia de los políticos en la enseñanza y divulgación de la Historia. *La divulgación de la Historia y otros estudios sobre Extremadura. X Jornadas de Historia en Llerena*, coord. por Félix Iñesta Mena, 39-52. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia.

Galería de las Colecciones Reales. 2023. *Carlos IV de espaldas*, de Jean Bauzil (1818) [Cartela]

García de Cortázar, Fernando, Donézar, Javier M., Valdeón, Julio, del Val, María Isabel, Cuadrado, Manuel F. y Gamazo, Ángel. 2016. *Historia de España. 2º de Bachillerato*. Madrid: Anaya.

García Parody, Manuel. 2024. *La otra historia de España*. Córdoba: Almuzara.

Glendinning, Nigel. 2008. Goya, retratista de la Familia Real. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 175: 26-45.

Harari, Yuval Noah. 2014. *Sapiens. De animales a dioses*. Barcelona: Debate.

Hunt, Lynn. 2019. *Historia. ¿Por qué importa?* Madrid: Alianza.

La Parra López, Emilio. 2002. *Manuel Godoy. La aventura del poder*. Barcelona: Tusquets.

Lafuente y Zamalloa, Modesto. 1889. *Historia General de España. Tomo XVIII*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

Lara, María y Lara, Laura. 2018. *Breviario de Historia de España. Desde Atapuerca hasta la era de la globalización*. Madrid: EDAF.

Lara, María y Lara, Laura. 2022. *Mentiras de la Historia de España. A veces las cosas no son como nos las han contado*. Madrid: Espasa.

Leerssen, Joep. 2023. Honour and Violence: Mediterranean Exoticism and Masculinity. *European Modernity and the Passionate South. Gender and Nation in Spain and Italy in the Long Nineteenth Century*, ed. por Xavier Andreu y Mónica Bolufer, 92-107. Leiden / Boston: Brill.

Mena Marqués, Manuela B. 2002. 1800. Goya y La familia de Carlos IV. *Goya. La familia de Carlos IV*, ed. por Manuela B. Mena Marqués, 67-193. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Mira Abad, Alicia y Gutiérrez-Lloret, Rosa Ana. 2020. The Royal Family as a Symbolic Fiction. A Mixed Picture of New Forms of Legitimacy in Spain's Liberal Monarchy (1843-1931). *Monarchy and liberalism in Spain: the building of the nation-state, 1780-1931*, coord. por David San Narciso Martín, Margarita Barral Martínez y Carolina Armenteros, 132-150. Londres: Routledge.

Muriel, Andrés. 1959. *Historia de Carlos IV.* Tomo I. Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Museo del Prado. 2019. *Concurso Cartela abierta*. https://www.museodelprado.es/recurso/cartela-abierta/bca7d0ce-f5e8-a54e-3c49-21f2d8320994#galeria

Museo del Prado. (24 de enero de 2024). *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-luisa-de-parma-princesa-de-asturias/0e3462e3-ee85-4c38-9312-d9f66b069e08

Navas, Sara (2021). *La monarquía al desnudo*. Madrid: Los libros de la catarata.

Nora, Pierre (dir.). 1984-1992. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 3 vols.

Patrimonio Nacional [@PatrimNacional]. (16 de septiembre de 2023). *¿En qué consistía la alimentación de Carlos IV y María Luisa de Parma? En este documento del #ArchivoGeneralDePalacio podemos ver…* [Imágenes adjuntas]. Twitter. https://x.com/PatrimNacional/status/1702975611562852468

Patrimonio Nacional [@PatrimNacional]. (2 de enero de 2024). *El 2 de enero de 1819 fallecía la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV. Goya la inmortalizó…* [Imagen adjunta]. Twitter. https://x.com/PatrimNacional/status/1742083050412904504

Pardo, Ana Fernández. 2023. *Esto no estaba en mi libro de Historia de la Casa Real española*. Córdoba: Almuzara.

Pérez Reverte, Arturo. 2015a. Una historia de España (XXXIX). *El Semanal*, 01/03/2015 (alojado en la web personal del autor).

Pérez Reverte, Arturo. 2015b. Una historia de España (XL). *El Semanal*, 16/03/2015 (alojado en la web personal del autor).

Pérez Reverte, Arturo. 2019. *Una historia de España*. Madrid: Alfaguara.

Pons, Marc. (9 de diciembre de 2023). La reina María Luisa, el ministro Godoy y los reales cuernos de Carlos IV. *El Nacional de Catalunya*. https://www.elnacional.cat/es/cultura/reina-maria-luisa-ministro-godoy-reales-cuernos-carlos-iv-marc-pons1132519102.html

Rojo Pinilla, Jesús. 2017. *Grandes traidores a España*. Madrid: El Gran Capitán.

Seco Serrano, Carlos. 1978. *Godoy, el hombre y el político*. Madrid: Espasa-Calpe.

Solar Cubillas, David. 2009. La historia y su divulgación. *La divulgación de la Historia y otros estudios sobre Extremadura. X Jornadas de Historia en Llerena*, coord. por Félix Iñesta Mena, 11-24. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia.

Tadeo Altolaguirre, Marina (24 de enero de 2023). El romance que nunca se vivió entre Godoy y la reina María Luisa. *El Independiente*. https://www.elindependiente.com/tendencias/historia/2023/01/24/el-romance-que-nunca-se-vivio-entre-godoy-y-la-reina-maria-luisa/

Tébar Gómez, José. 2024. Los populismos historiográficos en el nacionalismo español: usos del pasado y problemas de la historia en el siglo XXI. *Revista de historiografía*, 39: 421-445.

Vallejo, Irene. 2019. *El infinito en un junco: la invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela.

Villaurrutia, Wenceslao Ramírez de Villaurrutia y Villaurrutia, Marqués de. 1927. *Mujeres de antaño. La reina María Luisa, esposa de Carlos IV*. Madrid: Francisco Beltrán.

Yeo, S. 2013. Science is not finished until it´s communicated, UK chief scientist. *Climate Home News*, 3 (10).

Zavala, José. 2007. *La maldición de los Borbones*. Barcelona: Plaza & Janés.

MUJERES DE TINTA Y CULTURA. EL UNIVERSO FEMENINO DE LA EDAD MODERNA EN EL CÓMIC[1]

MILAGROS LEÓN VEGAS

JACOBO HERNANDO MOREJÓN

1. LA HISTORIOGRAFÍA Y EL CÓMIC HISTÓRICO: UNA REFLEXIÓN DESDE EL GÉNERO Y LA EDAD MODERNA

Los estudios feministas y de género abarcan, en la actualidad, el análisis de todos los periodos de la Historia de la Humanidad. La Edad Moderna no escapa a esta nueva perspectiva y son numerosas las líneas de investigación y los trabajos publicados al respecto en España, según recogen las aportaciones sobre el estado de la cuestión realizadas en los albores del siglo XXI por Elena M. García Guerra (1990), Margarita Ortega López (1998-2000), Gloria A. Franco Rubio (2011) o Carmen Corona Marzol y Carmen María Fernández Nadal (2012), entre otras.

A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, las mujeres empezaron a ser mencionadas de manera ocasional en los libros de historia, pero, en general, dentro de enfoques tradicionales, incluyendo el relato de aquellas más singulares como reinas, aristócratas, escritoras o artistas. Esta historiografía comenzó rescatando principalmente el excepcionalismo femenino, pues estas figuras ya tenían visibilidad y formaban parte de los relatos históricos tradicionales dominados por hombres, influenciados por narrativas heroicas, donde encajaban, visibilizándose como personas capaces de desafiar las normas de género de su tiempo.

La historia de las mujeres, como un campo válido de investigación, logró legitimarse utilizando figuras que ya eran objeto de estudio en la historiografía tradicional. Nace, pues, de la necesidad de encontrar figuras reconocibles, tanto dentro de la Academia como por el público en general. A esto se suma su accesibilidad a través de las fuentes. Estas mujeres excepcionales dejaron huella de su existencia en numerosos documentos, tanto históricos como literarios

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

y también en el arte. Al mismo tiempo, la instrumentalización de muchas de estas trayectorias de vida para la construcción de una identidad nacional resulta incuestionable, especialmente de aquellas heroínas capaces de encarnar la resistencia frente a invasiones extranjeras, caso de María Pita.

Esto, sin embargo, también perpetuaba la idea de que solo aquellas mujeres que lograban destacarse en el ámbito público (político, militar o cultural) merecían ser recordadas, manteniendo invisibilizadas a la mayoría de las mujeres que operaban en otras esferas, como la doméstica o la vida comunitaria. Frente a una historia neopositivista cuyo afán era estudiar una élite de mujeres poco representativas de la experiencia colectiva femenina (Rial, 2008: 155-188), los movimientos feministas y la crítica a la historiografía tradicional de los años 60 y 70 del siglo XX ampliaron la historia de las mujeres hacia un campo mucho más diverso, integrando enfoques interseccionales y de género. El enfoque inicial en reinas y heroínas sirvió, sin duda, como una puerta de entrada para avanzar y ampliar la investigación sobre las mujeres en general, analizando sus contribuciones en todos los ámbitos de la vida. Para ello la incorporación del paradigma "género" como categoría de análisis fue fundamental. Empleado e introducido por autoras como Joan Scott, el "género" permitió entender las relaciones entre hombres y mujeres no solo en términos biológicos, sino como una construcción social (Scott, 2002: 9-45). Este enfoque facilita el estudio de las diferencias de poder, las identidades y los roles de género, al atender cómo se regulaban las sexualidades, las normas sobre el comportamiento femenino, y cómo las mujeres transgredían o negociaban estas normas. Asimismo, la historia de género se apoyó de la historia de la vida privada y la historia cultural, inauguradas por la Escuela de los Annales, donde las mujeres son dimensionadas gracias a esa "historia desde abajo" y la definición de lo "femenino" a partir de los modelos dictados desde Estado e Iglesia, así como sus resistencias a encajar en los paradigmas de esas sociedades androcéntricas y patriarcales[2].

Paralelamente, otro hito destacable ocurre en la década de los ochenta con la recuperación de la historia política. En ese contexto, partiendo de la historiografía tradicional, tan olvidadiza con las mujeres, se plantean nuevas interrogantes para responder a cuestiones relacionadas con la presencia de la mujer en el poder y su protagonismo en los cambios políticos y sociales experimentados a lo largo del tiempo (Hernández, 2004: 44).

Tras la crisis de la Historia de finales del siglo XX, la historia de las mujeres se ha consolidado acercándose a la Historia Social, al trascender a la mujer como sujeto histórico y colocar el foco en las representaciones culturales, las prácticas, relaciones y experiencias sociales de un

[2] Es preciso señalar que la Historia de Género tardó en calar en la historiografía francesa, precisamente por incorporar la Escuela de los Annales los estudios de la vida cotidiana, donde las mujeres eran sujetos protagónicos. También en España fue tardía su incorporación al discurso historiográfico oficial al producirse a finales de los años setenta del siglo XX, gracias a la consolidación de la democracia y de la mano de los distintos seminarios de estudios de las mujeres instaurados en las universidades públicas españolas. Así lo advierte Hernández Sandóica (2004: 39).

determinado contexto histórico (Aguado, 2004: 57). Así la historia de las mujeres se ha convertido historiográficamente, de forma voluntaria, en historia de género.

Esbozado, someramente, el panorama historiográfico donde se consolidan los estudios de género cabe ahora preguntarse sobre su influencia y penetración dentro de los canales divulgativos de contenido histórico y el aumento de la presencia de temáticas de género en la cultura popular y en un medio de esta, concretamente en el cómic. Específicamente nos acercamos a un género cuya irrupción en el ámbito académico es muy reciente. Aunque, en la actualidad, los estudios de la historieta en España han alcanzado los estándares marcados por países pioneros en el campo de estudio como Argentina, Estados Unidos, Francia o Italia, las tareas de reivindicación como ámbito científico y de catalogación aún están lejos de culminar (Altarriba, 2011). No faltan investigaciones como las de Marika Vila, historietista y socióloga feminista, donde se pone de relieve la necesidad de una mirada de género sobre el cómic, analizando iconografías, la performatividad de género, evidenciando las voces de resistencia frente al discurso clásico o los estereotipos a los que se enfrentan las autoras creadoras (Vila, 2021).

La abundante producción y difusión del cómic en nuestro país desde el siglo pasado, independientemente de su calidad, dificulta los modelos de análisis. Dentro de la historieta, aún son más acotadas las investigaciones sobre el cómic histórico, aquel donde la Historia científicamente documentada sirve de telón de fondo (Falguera-García y Selfa-sastres, 2023). En nuestro caso, se trata de interrogarse sobre: ¿Qué personajes femeninos de la Edad Moderna llegan al gran público a través de la historieta y novela gráfica histórica en nuestro país? La respuesta debe formularse desde las tendencias apuntadas al comienzo de este epígrafe, pues la divulgación va de la mano de los avances científicos y las temáticas de publicación.

El cómic histórico tiene la capacidad única de mezclar la narrativa visual con el rigor histórico, lo que le permite abordar tanto las directrices de la historiografía clásica de Historia de las mujeres, como una nueva perspectiva de género, marcada por una mezcla de revisión histórica, empoderamiento femenino y crítica social.

2. MUJERES HISTÓRICAS DE CÓMIC: FIGURAS VIEJAS Y NUEVAS EN EL SIGLO XXI

En efecto, el cómic español a la entrada del siglo XXI ha recuperado y reinterpretado la figura de reinas, heroínas y mujeres de letras de distintas épocas, presentándolas como personajes multidimensionales capaces de ejercer el poder político o militar y, al mismo tiempo, romper las normas de su tiempo. A través del medio de comunicación basado en viñetas, se han elaborado nuevos títulos que rescatan estas historias y se les da nueva vida, intentando renovar conceptos quizás ya vetustos y orientándolos hacia los nuevos gustos del público, subrayando su relevancia en el presente e incardinando temáticas ya presentes en la tradición editorial del género

histórico español. Así, algunas tendencias siguen repitiéndose, como el dedicar títulos a la reina más recordada por la Historia de España, Isabel la Católica. En 2004 la Junta de Castilla y León le dedicó por el V Centenario de su fallecimiento una obra divulgativa dedicada a niños titulada como *Isabel, una reina para el futuro* (Domingo y López, 2004). Poco más de una década después, 11 años más tarde, una obra, subvencionada mediante un proyecto de crowdfunding, abordó una segunda biografía con una extensión breve en formato de grapa, *Isabel la Católica. Biografía histórica* (Díaz y Salguero, 2015). Por último, y más recientemente, un tercer cómic biográfico, en lo que llevamos de siglo, fue publicado en 2021 y que contó con un notable número de 72 páginas en comparación con los anteriores mencionados (64 en el caso del libro de 2004 y 32 en el de 2015), para narrar de nuevo la apasionante vida de la soberana castellana en la editorial Verbum dentro de la colección *Famosos en cómic* (Plaza, 2021). En su sinopsis, lejos de idealizaciones, se cuestiona su derecho al trono y se visibiliza su papel como soberana y también como esposa y madre: «¿Legítima heredera o usurpadora del trono? ¿Esposa de Fernando o reina de Castilla? ¿Gran defensora de la fe o del poder de la corona? ¿Madre de sus hijos o líder de su pueblo? ¿Quién dice que son cosas incompatibles?». Una publicación muy influenciada por la serie de televisión de factura histórica *Isabel*, donde los diseños gráficos y estéticas de los personajes guardan un tremendo parecido.

Es en esta misma editorial y, coincidiendo en el mismo año, donde podemos hallar otra novela gráfica dedicada a la última Trastámara, Juana I de Castilla, en una novela gráfica titulada *Juana la Loca* (Rodríguez y Díaz, 2021), en la que se cuestiona el rol subordinado asignado por la historia tradicional, y a quien se presenta como «la hija de los Reyes Católicos, una mujer adelantada a su época, fue quizás la más cuerda de su corte», dignificando al personaje desde su resistencia. Estas publicaciones ejemplifican cómo el cómic histórico está significando las vidas de mujeres excepcionales desde un enfoque actualizado al reflejar los desafíos de la modernidad (los llamados «techos de cristal» u obstáculos para llegar a la esfera de poder), y de forma muy visual, lo que facilita que estos personajes sean más accesibles y visualmente impactantes.

Por último, hay que destacar una nueva reina que ha sido protagonista de su propio cómic de título homónimo: Catalina de Foix, reina de Navarra durante la conquista castellana, editado por la Fundación Nabarralde (Rekalde y Azpiazu, 2021). La contraportada ofrece una breve sinopsis fuertemente enfocada hacia la importante labor cultural y de gobierno de Catalina. Desafortunadamente, entre la información editorial comercial y la realidad de su lectura hay una diferencia muy acusada: toda aportación cultural de la monarca se resume y recopila en una única viñeta (Rekalde y Azpiazu, 2021: 14), siendo el resto del cuadernillo de 26 páginas dedicado a la invasión castellana desde el punto de vista de los reyes navarros.

Este primer cuarto de siglo XXI deja una interesante reflexión ya presente en las lecturas de las historietas del siglo XX. Si bien persisten los homenajes a Isabel la católica, debemos ob-

servar que, no obstante, la representación de las reinas de España es terriblemente limitada en el marco de la Edad Moderna. Sobrepasadas Isabel y Juana, reinas titulares, las restantes reinas consortes son obviadas y olvidadas de manera flagrante en las biografías y apariciones de los Habsburgo en el cómic histórico hasta la fecha. Así, ni Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, ni ninguna de las 4 esposas de Felipe II parecen tener el más mínimo peso en las políticas y gobernaciones del reino, quedando supeditadas a un olvido deleznable, como meras menciones e incluso sin espacio para ejercer como esposas, amantes o sencillamente madres de los hijos de Carlos V, Felipe II o Felipe IV, únicos monarcas que han aparecido en la historieta histórica.

No es el caso de otras mujeres nobles: *Ana. La princesa de Éboli* (Corvillo y Vega, 2024) tiene prevista su publicación a finales de 2024. Esta aristócrata tuvo una vida de intrigas digna de una novela y está por ver cómo es la concepción de su primera encarnación como personaje de historieta histórica. Otra noble, María Pacheco, ejerce un papel coprotagonista en la reciente y conmemorativa *Valladolid comunera* (Vallecillo, Peligro y Altés, 2021); al ser esposa del general comunero Juan de Padilla, tiene un papel importante en el apoyo en la rebelión en la retaguardia. En este mismo título, y como contrapartida en la trama, está la figura de la vallisoletana Ángela de Palafox, antigua joyera de la reina Juana, que realiza actividades de espionaje para el bando realista en la ciudad.

Otro personaje procedente de familia hidalga que ha sido rescatada gracias al V Centenario de su nacimiento ha sido Santa Teresa de Jesús. Un personaje que tuvo algunas biografías durante el siglo XX y que en el nuevo siglo ha obtenido una renovación de su presencia como personaje de cómic. Así, se publicó la divulgativa *Teresa de Jesús: escritora, fundadora y santa* (Serna, 2014), donde ya el título deja claro las tres facetas que se exploran entre sus páginas. Este tipo de productos editoriales, con protagonistas pertenecientes a la iglesia, parece que suelen tener una difícil salida comercial, siendo dependientes de instituciones privadas o católicas que promuevan o respalden las publicaciones.

Al margen de estas biografías dedicadas a la memoria de personajes más o menos conocidos por la cultura popular, no debemos olvidar el hecho de que se ha integrado en las diferentes narrativas desde finales del siglo XX a las infantas y reinas a través de papeles secundarios y hasta anecdóticos, cameos históricos que cumplen un rol muy determinado y fugaz, pero con gran impacto en el conjunto de la ficción que se desarrolla en viñetas. Cuando aparece una figura de poder o gran influencia, ejercen de articulación de la trama favoreciendo el avance o resolución de la misma o como ejemplo expositivo del estado de una situación. Este último caso es el de las infantas María Teresa y María Luisa en relación a la gravedad de las epidemias de viruela; la primera falleció y la segunda queda desfigurada a consecuencia de las secuelas (Isusi, 2021: 15). Esta pérdida personal sirve también como motivación para que su padre, el rey Carlos IV, decida financiar la expedición Balmis que llevará la vacuna contra la enfermedad a los terri-

torios españoles de ultramar. Como ejemplo de un uso narrativo de la figura de una reina que permita el desarrollo de la narrativa, tenemos el claro ejemplo de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, que, aun ausente gráfica y textualmente de la obra al no llegar a aparecer en la obra, es receptora de una carta escrita por el bandido Perot Rocaguinarda para que interceda a cambio de un perdón real para él y su cuadrilla en *Capablanca* (Mundet, 2021: 70-72).

2.1. Nuevas protagonistas

La renovación de antiguas biografías buscando la divulgación de personajes como Isabel o Santa Teresa de Jesús, o la incorporación de nuevos como Catalina de Foix, se ve acompañada por la constelación narrativa de apariciones puntuales de muchos otros personajes históricos que integran o complementan las distintas tramas de los títulos de cómic del siglo XXI. De igual forma, las historietas intentan desligar a la heroína del romanticismo y leyenda que los envuelve, sin cuestionar su protagonismo en la narrativa de lucha y liberación, para darle rigor histórico, pero también para arropar la divulgación que desde los estudios de género se realiza de figuras históricas menos prominentes, caso del cómic *María Pita* (Herce, Meik y Suárez, 2020) o la mujer en la conquista de América.

El caso de las mujeres en la conquista de América es especialmente llamativo porque se explota aquellos contactos más sonados, como es el caso de la supuesta esposa, hija de un caudillo del Darién, de Vasco Núñez de Balboa (Correa, 2014: 210-211). El V Centenario del descubrimiento del Pacífico ha impulsado un par de biografías a este conquistador donde dicha mujer indígena ocupa más espacio que como una mención anecdótica. En el cuadernillo dedicado a la figura de Balboa en *Extremeños en Iberoamérica* (Gómez, 2013) ya figura y se le da visibilidad en la propia portada. En *El otro mar* (Zapico, 2013) se desmitifica cualquier noción romántica entre el castellano y la india; el conquistador la trata como un objeto de deseo y sin sentimientos afectivos por ella.

Un caso especial es la Malinche. Pese a que ejerce de igual forma como amante e instrumento para Cortés en una reciente novela gráfica sobre la conquista de México (Sainz y Berzosa, 2022), la visibilidad de su historia se ha visto reforzada con un título donde ella se convierte en la absoluta protagonista. Pese a que *La Malinche* (Jaraba, 2022) está sobrecargada de elementos ficticios, intenta ofrecer una reconstrucción sobre el mundo femenino de mayas, aztecas y los propios españoles. En la reseña de la contraportada de esta historieta, se da confirmación de ese acercamiento integral a esta enigmática mujer, eterna secundaria en las historias clásicas de la conquista de México y protagonista absoluta en las viñetas: «Será también ella quien tendrá el coraje de decir una palabra prohibida a las mujeres de su tiempo: ¡no! Más allá de la leyenda, aquí está la historia de la Malinche, viva, joven, inexperta, muchas veces superada por los acontecimientos, pero sobre todo humana». Toda una imagen innovadora que contrasta con la

tradicional imagen de mera amante y figura florero que hacía de traductora (con buena implementación en las viñetas de esta labor) para los intereses de Cortés. Especialmente llamativo es que, en el contexto de las conmemoraciones del V Centenario de la primera vuelta al mundo, Juan Galatas en su *Magallanes y Elcano* (Galatas, 2022) haya dado voz y protagonismo, aunque secundario, a una mujer indígena de Brasil que había tenido un hijo mestizo con el portugués Joan Carvalho.

Las mujeres castellanas también emigraron a América con la conquista. Pese a que *La Malinche* introduce a una nueva individua, María de Estrada, se continúa preservando la memoria de Inés Suárez (González, 2015; Mora, Damián y Valdés, 2022) y la de Catalina de Erauso (Vallina y Molina, 2022), que tuvieron un papel en la conquista y sometimiento de Chile, pero que también exhibieron un carácter inusual de independencia respecto al hombre y de iniciativa personal para encarar las situaciones y los peligros que enfrentaron.

Estas historias son importantes, pero presentan una visión elitista o la socorrida excepcionalidad de la mujer, porque se concentran en figuras que lograron acceder a esferas de poder o de ámbito público en sociedades profundamente patriarcales. El cómic histórico, sin embargo, ha empezado a fijar su interés en cambiar esta perspectiva, acercándose a lo que se conoce como «historia desde abajo». Este enfoque se centra en dar voz a los sectores marginados o ignorados por la historiografía tradicional, es decir, personas comunes que no suelen figurar en los relatos históricos oficiales. En este contexto, el cómic encierra crítica a la opresión patriarcal, pues muchas de estas obras gráficas enfatizan las injusticias sufridas por las mujeres, ya sea en el contexto de la persecución de brujas (Mindegia y Larrea, 2018; Mota, 2022), las restricciones educativas o las limitaciones sociales. A menudo, estas historias reflejan paralelismos con las luchas feministas modernas, es el caso de Francisca de Pedraza y su estoicismo frente a la violencia machista, el cual analizaremos en el siguiente epígrafe.

Incluso desde las perspectivas de la cultura se está atisbando cierta crítica. La reciente *Catalina Clara Ramírez de Guzmán* (Pérez, 2023) plantea y provoca al lector a considerar qué sabe exactamente de la literatura del Siglo de Oro y cómo es posible que únicamente un puñado de escritores masculinos sean constituyentes y ejemplo de todo un periodo para la crítica especializada y recordados en la memoria popular, desterrando al olvido todos aquellos que no pasaron el gusto o ejercieron en los márgenes de los grandes círculos artísticos de las academias de Madrid (Pérez, 2023: 1 y 14). Así como también se están creando biografías dedicadas a mujeres que ejercieron labores educativas de gran importancia como en *Catalina de Bustamante* (Vivas, 2019). Coincidiendo con los eventos acaecidos por la pandemia del COVID-19, se ha recuperado el recuerdo de la enfermera Isabel Zendal, que participó en la mencionada anteriormente expedición de Balmis y es protagonista tanto de *El mar recordará nuestros nombres* (Isusi, 2021) como de la reciente *Carga vital* (Palmer y Hanczyc, 2024). Todas estas mujeres que, lejos

de las potentadas figuras históricas asociadas al poder o a hechos excepcionales, han conseguido dejar un legado que merece ser rescatado y recordado.

2.2. Un ejemplo de cómic histórico y compromiso social. La victoria de Francisca de Pedraza frente a la violencia de género

Como se ha señalado, el avance del feminismo en el siglo XX y su repercusión en los estudios académicos ha llevado a cierta innovación a la hora de proyectar narrativas en la historieta histórica sobre la Edad Moderna, a explorar personajes femeninos, tanto reconocidos como desconocidos anteriormente en viñetas, cuyas trayectorias son singulares y ejemplares (Rovira, Rovira-Collado y Contreras, 2018).

Este es el caso de Francisca de Pedraza, mujer del siglo XVII y vecina de Alcalá de Henares. El proceso judicial que protagoniza constituye el primer caso documentado donde una víctima de violencia de género consigue, tras más de diez años de maltrato y tres juicios fallidos ante tribunal eclesiástico, la tutela jurisdiccional de la justicia universitaria, obteniendo así el divorcio y una medida de alejamiento, capaz de garantizar la supervivencia de la demandante.

Ella es la protagonista de la novela gráfica de 2018 dibujada por la artista Almudena del Mazo Revuelta, *Francisca de Pedraza. Mujer y Media. Decir NO en la España del siglo de Oro*, basada y apoyada en las sólidas y numerosas investigaciones históricas del catedrático Ignacio Ruiz Rodríguez sobre su expediente, custodiado en el Archivo Histórico Nacional (Universidades, legajo. 191 (3)). Sin duda, aunque la narración de los documentos históricos de la causa es estremecedora, los dibujos y el lenguaje plástico del cómic inciden en la emoción: dolor, miedo, esperanza, valentía, libertad… Editada por Universidad de Alcalá y por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, son cada vez más instituciones públicas las que contribuyen a la difusión de historias de mujeres quienes, desde el pasado, reclaman su ejemplaridad en el presente. El hecho de que haya sido en un formato de novela gráfica no solo refuerza a este medio comunicativo como plataforma de transferencia de conocimiento, sino que sigue la estela de otras universidades que se han acercado a la edición de cómic de acontecimientos importantes relacionados con su historia institucional. En el caso de la Universidad de Alcalá de Henares, la historia de Francisca de Pedraza sirve para reforzar la importancia de la universidad en la sociedad como un posible motor generador de cambio social.

La finalidad de esta publicación se concreta en la accesibilidad y divulgación de la historia investigada por Ignacio Ruiz Rodríguez a un público más extenso, ampliando el margen de edad y formación del mismo, al aligerar los datos históricos y el tono académico (Ruiz, 2022). No se trata de un cómic infantil; adolescentes y personas adultas pueden encontrar en su lectura una historia real y establecer conexiones de la época barroca con la sociedad actual.

Es necesario advertir que la novela ilustrada no está prologada, pero cuenta al inicio con los saludos institucionales del rector de la Universidad de Alcalá de Henares, el alcalde y la concejala de igualdad, así como del director técnico de Instituto Quevedo de las Artes del Humor de la Fundación General de la Universidad de Alcalá, Julio Rey, quien presenta la obra bajo el epígrafe «Mujeres Maravilla» e indica: «¡JUSTICIA! Grito ilustrado que usted, lectora o lector, tiene ahora mismo en las manos. Viñetas que salen de las tripas, dibujadas con el corazón generoso de su autora y un lápiz de punta de grafito engendrador» (Mazo y Ruiz, 2018: 11).

La historieta se divide en cuatro capítulos. Todos ellos precedidos por un resumen breve de una sola página y a doble columna de los textos académicos de Ruiz Rodríguez, cuya lectura resulta ineludible para contextualizar las viñetas entre las cuales, como hemos indicado, apenas hay acompañamiento textual. El capítulo I se titula «No una mujer más» (Mazo y Ruiz, 2018: 14-37). En él nos familiarizamos con la infancia de Francisca de Pedraza, entre su pronta orfandad y su vida en el convento de monjas, hasta la aceptación de la propuesta de matrimonio de Jaras. El capítulo II, «Un viaje al infierno» (Mazo y Ruiz, 2018: 38-69), narra visualmente las palizas, la desesperación de la huida al convento, la primera y la segunda demanda de divorcio ante el tribunal eclesiástico, ambas infructuosas. El capítulo III, «Superviviente» (Mazo y Ruiz, 2018: 70-95), recrea la inhumanidad de las agresiones y el tercer pleito ante el tribunal eclesiástico, también inútil, pese al aborto provocado por una paliza y la contundencia de las declaraciones testificales. El capítulo IV y último «Libertad» (Mazo y Ruiz, 2018: 96-115), lleva la causa a la Universidad de Alcalá de Henares y al rector Álvaro de Ayala, quien, tras tomar declaración entre el vecindario sensible a la causa de Francisca, otorga el divorcio, ordenando el alejamiento físico de la pareja y la restitución de la dote y bienes gananciales. En líneas generales, los principales hitos de la historia están representados, pese a la lógica limitación de páginas de una novela ilustrada.

Sin duda, el cómic sobre Francisca de Pedraza ofrece una plataforma muy interesante y eficaz para analizar la violencia de género en el contexto de la España del siglo XVII, su pervivencia en la actualidad, a pesar de los cuatrocientos años transcurridos de tan revolucionaria sentencia, y evidenciar la necesaria participación y complicidad ciudadana para terminar con esta lacra. Estamos, efectivamente, ante un claro ejemplo del uso del cómic histórico como herramienta pedagógica y de compromiso social.

Esto es precisamente para lo que la divulgación a través del medio de las viñetas funciona especialmente bien. La reinterpretación de las mujeres de la Edad Moderna en el cómic español tiene un impacto cultural significativo. Al revivir sus historias, no solo se recuperan voces olvidadas, también se las dota de una relevancia contemporánea. Estas mujeres se convierten en símbolos de las luchas actuales por la igualdad de género, y sus relatos permiten explorar la complejidad de su papel en la historia.

3. CONCLUSIONES

Cuando fijamos nuestra vista hacia la experiencia que el lector puede tener con la percepción del personaje femenino y sus contextos históricos a través de la historieta histórica, debemos entenderlo desde dos perspectivas. Con protagonistas femeninas, mujeres que gozaron de una situación de poder e influencia en la sociedad por su pertenencia a un estrato social superior, y las que realizaron acciones excepcionales que les granjeó la individualidad y perpetuación de su memoria en las fuentes de la época.

El mundo femenino de la Edad Moderna española apreciable en el medio comunicativo de las viñetas se distingue por los cambios sobrevenidos por la larga lucha por la igualdad y el desarrollo de los estudios de género en el ámbito de la Historia y su difusión y calado entre la sociedad. Autores y editores han buscado adaptar sus creaciones a los nuevos gustos y necesidades del público y esto ha favorecido nuevas encarnaciones de personajes femeninos famosos y, más aún, que se empiece a tener en cuenta la presencia e importancia de la figura de la mujer en la evocación de la época y su situación en la sociedad patriarcal del Antiguo Régimen.

Pese a que la perspectiva es positiva, el género histórico de la historieta todavía tiene un largo camino por delante para desarrollar el ámbito femenino de la Edad Moderna en particular y de cualquier otra época en general. La importancia de los avances en materia de igualdad, pero también de los estudios críticos de género se destacan más importantes que nunca para estimular la concienciación del público y el material de referencia para consulta de la industria. La biografía de *Catalina Clara Ramírez de Guzmán* iniciaba preguntando, precisamente, el alcance del conocimiento que el lector podía tener sobre el Siglo de Oro y se cierra lamentándose de que fue olvidada, pese a su situación privilegiada y su ingenio literario. La historieta histórica se revela, así, como una vía excelente de redescubrimiento de todo tipo de biografías o de contextos históricos donde la mujer estuvo presente, una herramienta de reflexión sobre el pasado y la importancia de los éxitos conseguidos y la necesidad de seguir luchando para no retroceder el camino recorrido.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado, Ana M. 2004. La historia de las mujeres como historia social. *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, coord. por Magdalena Santo Tomás Pérez, María Jesús Dueñas Cepeda, María Isabel del Val Valdivieso y Cristina de la Rosa Cubo, 57-72. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Altarriba, Antonio. 2011. Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la Historieta. *Albor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII: 9-14.

Correa, Feliciano. 2014. *Balboa: La fantástica historia de un hidalgo español*. Badajoz: Tecnigraf Editores.

Corona Marzol, Carmen y Fernández Nadal, Carmen María. 2012. La perspectiva de género en el estudio de la historia moderna. *Variaciones sobre género: materiales para el máster universitario en Estudios feministas, de género y ciudadanía*, ed. por Rosalía Torrent Escaplés y Donia Reverter Bañón, 77-84. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2012.

Corvillo, Carolina y Vega, Noelia. 2024. *Biografía en viñetas 12. Ana. La princesa de Éboli*. Barcelona: Cascaborra Ediciones.

Díaz, Mario y Salguero, Ester. 2015. *Isabel la Católica. Biografía histórica*. Dos Hermanas: Korat Cómics.

Domingo, Ángel y López Salán, Felipe. 2004. *Isabel, una reina para el futuro*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Falguera-García, Enric y Selfa-Sastres, Moisés. 2023. El cómic como lectura crítica de la historia en la construcción de la identidad y la diversidad territorial. *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura*, 22 (1). https://doi.org/10.18239/ocnos_2023.22.1.337.

Franco Rubio, Gloria. 2011. La historia de las mujeres en la historiografía modernista española. *Spagna e Italia in età moderna: storiografie a confronto*, coord. por Gianfranco Tore, Francisco Chacón, María Antonietta Visceglia y Giovani Murgoa, 39-70. Viella: Roa.

Galatas, Juan. 2022. *Magallanes y Elcano. Más allá del horizonte*. Madrid: Editorial Kolima.

García Guerra, Elena María. 1990. La mujer en la historiografía modernista española. *Hispania: Revista española de historia*, 50 (176): 1105-1122.

Gómez Andrea, Miguel. 2013. *Extremeños en Iberoamérica 3. Huida hacia la Gloria. Vasco Núñez de Balboa y el descubrimiento del Océano Pacífico*. Mérida: Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica.

González, Borja. 2015. *Extremeños en Iberoamérica 5. Inés Suárez. La conquista de Chile*. Mérida: Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica.

Herce, César, Cobain, Meik y Suárez, Angie. 2020. *Historia de España en viñetas 25. María Pita*. Barcelona: Cascaborra Ediciones.

Hernández Sandoica, Elena. 2004. Historia, historia de las mujeres e historias de las relaciones de género. *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, coord. por Magdalena Santo Tomás Pérez, María Jesús Dueñas Cepeda, María Isabel del Val Valdivieso y Cristina de la Rosa Cubo, 29-56. Valladolid: Universidad de Valladoolid.

Isusi, Javier de. 2021. *El mar recordará nuestros nombres*. Barcelona: Editorial Planeta.

Jaraba, Alicia. 2022. *Soy la Malinche*. Madrid: Nuevo Nueve.

Mazo Revuelta, Almudena y Ruiz Rodríguez, Ignacio. 2018. *Francisca de Pedraza. Mujer y Media. Decir NO en la España del Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Instituto Quevedo de las Artes del Humor de la Fundación General de la Universidad de Alcalá y Ayuntamiento Alcalá de Henares.

Mindegia, Miren y Larrea, Adur. 2018. *María de Zugarramurdi y las mujeres que fueron embrujadas*. Pamplona: Nabarralde.

Mota, Manuel (coord.). 2022. *Historias de Brujas*. Málaga: Mondragón editorial.

Mora, Javier, Damián, Vicente y Valdés, Fran. 2022. *Historia de España en viñetas 49. Inés Suárez*. Barcelona: Cascaborra Ediciones.

Mundet, Joan. 2021. *Capablanca integral 2*. Mataró: DQómics.

Ortega López, Margarita. 1998-2000. Género e Historia Moderna: una revisión a sus contenidos. *Contrastes. Revista de historia*, 11: 9-31.

Palmer, Alicia y Hanczyc, Weronika. 2024. *Historia de España en viñetas 66. Carga vital*. Barcelona: Cascaborra Ediciones.

Pérez Escribano, Miguel. 2023. *Catalina Clara Ramírez de Guzmán*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz y Ayuntamiento de Llerena.

Plaza Morón, Sofía. 2021. *Famosos en cómic 16. Isabel la Católica*. Madrid: Verbum.

Rekalde, Ángel y Azpiazu, Ainara. 2021. *Catalina de Foix*. Pamplona: Nabarralde.

Rial García, Serrana M. 2008. Una mirada a la evolución historiográfica de la historia de las mujeres. *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 20: 155-188.

Rodríguez, Yordanis y Díaz Cano, Mario. 2021. *Famosos en cómic 12. Juana la Loca*. Madrid: Verbum.

Rovira, Joan Miquel, Rovira-Collado, José y Contreras de la Llave, Natalia. 2018. Las olas de feminismo a través del cómic. Una propuesta didáctica. *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, 6. Disponible en línea el 04/11/2024 en: https://revista.tebeosfera.com/documentos/las_olas_del_feminismo_a_traves_del_comic._una_propuesta_didactica.html

Ruiz Rodríguez, Ignacio. 2022. *La sociedad frente a la violencia machista: Francisca de Pedraza*. Madrid: Dykinson.

Sainz de Murieta, Iñaki y Berzosa, Miguel. 2022. *Famosos en cómic 20. Hernán Cortés. Oro, pólvora y acero*. Editorial Verbum.

Serna, José Luis. 2014. *Teresa de Jesús: escritora, fundadora y santa*. Boadilla del Monte: Propaganda Popular Católica.

Scott, Joan. 2002. El género: una categoría útil para el análisis histórico. *Revista del Centro de Investigaciones Históricas*, 14: 9-45.

Vallecillo, Ángel, Peligro, Jorge y Altéz Melgar, Paz. 2021. *Valladolid comunera*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Vallina, Alicia y Molina, Joan. 2022. *Historia de España en viñetas 42. Catalina de Erauso*. Barcelona: Cascaborra Ediciones.

Vila, Marika. 2021. Género y cómic. Estado de la investigación. *Tebeosfera, tercera época*, 18. Disponible en línea el 04/11/2024 en: https://www.tebeosfera.com/documentos/

Vivas, Daniel. 2019. *Catalina de Bustamante. La maestra del nuevo mundo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz y Ayuntamiento de Llerena.

Zapico, Alfonso. 2013. *El Otro mar*. Bilbao: Astiberri Ediciones.

TRAZO Y LIBERTAD. EL CÓMIC COMO HERRAMIENTA DE EMPODERAMIENTO FEMENINO EN LAS NOVELAS GRÁFICAS DEL SIGLO XXI: LA POSGUERRA ESPAÑOLA

CRISTIAN CERÓN TORREBLANCA
Universidad de Málaga

Este capítulo analiza el rol de las mujeres en las obras publicadas en el siglo XXI, especialmente, aquellas que tratan la posguerra española. Un periodo complicado de nuestra historia, en la que las españolas tuvieron un gran protagonismo para sacar adelante a sus familias en un tiempo de silencio, y, que, a partir de las primeras décadas del siglo XXI, se ha visto plasmado en una serie de trabajos que han contado una historia desconocida para el gran público. De esta manera, se estudia cómo se ha dado visibilidad a las mujeres a través de unas obras que retratan toda una época: el estraperlo, la represión de la dictadura, la vida cotidiana en la España de aquellos años… Unos cómics que han tenido una repercusión mayor que los trabajos académicos y que nos muestran las relaciones entre la Memoria y la Historia. Unos vínculos complejos y con una gran transcendencia en la posmodernidad. En consecuencia, tomando como fuente alguna de las creaciones del cómic más representativas de este periodo, se analiza el rol de género, se ponen en valor unos testimonios desconocidos para el gran público, así como también se estudian las conexiones con otros colectivos tradicionalmente olvidados: el LGTBIQ+. Todo ello nos permitirá no solo conocer mejor este periodo, sino también el cómo se ha ido transmitiendo el conocimiento de ella en el siglo XXI.

1. INTRODUCCIÓN

La Historia contemporánea tiene la posibilidad de incorporar a las investigaciones nuevas fuentes históricas para comprender mejor el pasado[1]. Algunas de ellas nos han acompañado durante el siglo XX, como la historia oral, el cine o el cómic, aunque su utilidad para el estudio de

[1] Investigación que se enmarca en las líneas de trabajo del Grupo Permanente de Innovación Educativa en Estudios de H.ª Contemporánea en género, igualdad y LGBTIQ+, PIE 22-029, Universidad de Málaga; así como del Grupo PAIDI de la Junta de Andalucía HUM- 333 Crisol Malaguide, y del proyecto Cultura y representaciones de la edad moderna en el cómic (CREMEC, PPRO-B.1-2023-040, 2023-2025).

la Historia tuvo que superar obstáculos procedentes de la misma academia, que no acaba de ver la oportunidad de utilizar estos registros históricos, asociados en su mayor parte al ocio de las sociedades de nuestro tiempo[2]. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo pasado, hubo historiadores que fueron enriqueciendo sus investigaciones con estas nuevas fuentes o defendieron la utilidad de profundizar en ellas, para ampliar nuestra mirada sobre acontecimientos del pasado.

La Historia oral y el cine se abrieron paso, pero el cómic se encuentra en ello, pues todavía hay muchas reticencias al empleo de una forma de comunicación relacionada directamente con el público infantil, aunque este género artístico ha ido evolucionando, cambiando y transformándose para llegar a todos los públicos. Es más, el hecho de que hubiese generaciones que desde su infancia entrasen en contacto con este medio y continuasen su hábito de lectura a través de las viñetas, dota a esta fuente histórica de una gran influencia para transmitir conocimiento, ideas o una visión concreta del pasado[3], algo que no pasó desapercibido en las sociedades contemporáneas, que ya sean democracias o dictaduras, intentaron de acotar o influir sobre lo que aparecían en sus páginas[4].

Por otra parte, no podemos perder de vista, que, al igual que ocurre con el séptimo arte, en la mayoría de las ocasiones, la visión del pasado que nos muestran es la que su artista reflejó en un tiempo determinado de su presente. En consecuencia, lo que vamos a encontrar es la visión de un hecho histórico, pero como lo percibía la sociedad en la que el dibujante desarrolla su trabajo, lo que nos aporta información sobre la ideología, los valores y la sociedad donde se crean estas viñetas. Adentrándonos en uno de los retos a los que se enfrentan los historiadores, la relación entre Historia y Memoria, así como las políticas llevadas a cabo por los diferentes estados para explicar su pasado, nos lleva también a la importancia de los artistas que, como dibujantes o guionistas, utilizan su libertad para transmitir una visión del mismo. De esta manera, la presente investigación pretende profundizar en el tema de la historia de género a través de los cambios que se han producido en el primer cuarto del siglo XXI. Una época de la historiografía contemporánea a la que no se le ha dedicado la suficiente atención por diferentes motivos, aunque quizás, el principal problema, sea el acceso a las fuentes históricas tradicionales. Así, en las siguientes líneas vamos a desarrollar cómo nuestra percepción de un determinado proceso

---

[2] Precisamente por ello, al historiador francés Marc Ferro le aconsejaron que abandonase su idea de utilizar el cine como fuente histórica; Ferro, Marc. 2000. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 7-9.

[3] Convirtiéndose en una herramienta pedagógica de primer nivel para la enseñanza de la historia en una sociedad dominada por las pantallas y la imagen; Rodríguez Diéguez, José Luis. 1988. *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 28-35.

[4] En los Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XX se lanzó una auténtica persecución sobre los cómics populares de policías y ladrones, hasta el punto de que de Detroit fue la primera de las ciudades en prohibir su difusión en los quioscos en 1948, llegando la polémica hasta el Tribunal Supremo, pues la delincuencia juvenil se relacionaba directamente con la lectura de estas viñetas; Hadju, David. 2018. *La plaga de los cómics*. *Como el pánico de los cómics cambió la cultura norteamericana*. Madrid: Pop ediciones, 107-111.

histórico, como fue la posguerra española, se ve enriquecida al ampliar nuestro enfoque a colectivos que tradicionalmente fueron relegados en los libros de Historia, como ha ocurrido con las mujeres o el colectivo LGTBIQ+, pero que estos primeros veinticinco años que llevamos del nuevo siglo ha supuesto que no solo se cuente su historia, sino que llegue a la opinión pública.

2. HISTORIA DE LAS MUJERES Y POSGUERRA ESPAÑOLA

La historiografía española, desde la Transición política a la democracia hasta la actualidad, ha dedicado gran parte de las investigaciones sobre el franquismo al estudio de los primeros veinte años de la dictadura, periodo que ha sido más trabajado que los años sesenta y setenta, principalmente, por la dificultad al acceso de las fuentes custodiadas en los archivos o centros documentales, tradicionalmente más restrictivas para aquellos años que se acercan a nuestro presente más inmediato. En consecuencia, los trabajos sobre el denominado primer franquismo se centraron en conocer el funcionamiento del sistema político, la implantación de la dictadura o cómo se controlaba a una población tras ganar una guerra civil. En consecuencia, los temas a los que más atención se prestaron fue la historia institucional, la historia económica y la represión llevada a cabo tras la victoria del bando sublevado. De esta manera, hasta finales de la década de los años 90, el enfoque sobre este periodo estuvo dominado por estas temáticas que había que conocer bien, para comprender mejor esa etapa de nuestro pasado, así como el régimen instaurado en todo el estado desde 1939 hasta 1975[5].

Con el inicio del nuevo siglo XXI, una parte de la sociedad española, los nietos del bando perdedor de la guerra civil, comenzaron a levantar la voz para exigir el reconocimiento que merecían sus abuelos, que habían defendido la legalidad gubernamental durante el conflicto o se habían opuesto al dictador durante ese periodo, sufriendo la represión, el exilio o la muerte, desconociendo muchas familias, en este último caso, dónde se encontraban los restos de sus seres queridos[6]. Se iniciaba así un enfrentamiento de memorias, entre los descendientes de los que habían ganado la guerra y los que había sufrido la victoria. Un choque que se trasladó a la polí-

[5] La publicación de trabajos de historia local o regional contribuyeron a comprender mejor cómo se implantaba y consolidaba la dictadura. Así, de las decenas de excelentes investigaciones que fueron enriqueciendo nuestros conocimientos sobre este periodo, destacamos los siguientes trabajos publicados desde los años 80: Nicolás Marín, M.ª Encarna. 1982. *Instituciones murcianas en el franquismo (1939-1962). Contribución al conocimiento de la ideología dominante*. Murcia: Editorial regional; Cenarro, Ángela. 1997. *Cruzados y camisas azules. Los orígenes del franquismo en Aragón 1936-1945*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza; Cerón Torreblanca, Cristian Matías. 2007. *La paz de Franco. Desde los oscuros años 40 a los grises años 50*. Málaga: SPICUM; Rubia Osorio, Ana María. 2017. *El primer franquismo en Marbella (1937-1959)*. Málaga: Uma editorial.

[6] La investigación que supuso iniciar estos trabajos de recuperación del pasado, así como la proliferación de asociaciones de memorias históricas por todo el territorio nacional, fue la de: Silva, Emilio; Macías, Santiago. 2003. *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de hoy. En ella se recogía la historia de su abuelo y de otros republicanos asesinados por el franquismo, unas historias que tuvieron una gran repercusión en la opinión pública de comienzos de siglo.

tica española y a la sociedad en general durante la primera década del siglo, y que venía a poner de manifiesto la necesidad de incorporar las investigaciones históricas ya realizadas sobre estos temas, algunas desde los años ochenta, a la historia de este periodo (González, 2013). Una situación repetida de forma más o menos similar en los países de nuestro entorno, que habían sufrido una experiencia traumática durante el violento siglo XX y que venía a plantear una revisión del pasado a la luz de la incorporación de nuevos protagonistas o la utilización de fuentes inéditas, especialmente, los testimonios de los testigos de esos hechos.

España no fue ajena a todo esto, con lo que los historiadores comenzaron a incorporar estos temas a sus trabajos, cuando no se dedicaron plenamente a ellos, no sin ciertas reticencias de la historiografía más tradicional que veía como poco académico el tratar estos asuntos. Poco a poco, se fueron abriendo paso con investigaciones que enriquecían nuestro conocimiento sobre el pasado más reciente, al recoger testimonios orales y escritos que eran contrastados con otras fuentes, para validar, matizar o desechar aquellos que procedían más de la imaginación de sus protagonistas, que de lo ocurrido en un tiempo y un lugar determinado.

Uno de estos nuevos enfoques fue la incorporación de la historia de género a nuestro pasado más reciente. La dictadura franquista consideraba a las mujeres dependientes de los hombres y al servicio de estos, a lo que hay que sumar el respaldo moral tan importante que encontraba en la iglesia católica. La Iglesia, defensora de un rol femenino muy tradicional, reservaba un papel predominante de ellas en el ámbito privado, para restringir, cuando no impedir, un protagonismo femenino en una esfera pública reservada para el hombre. De esta manera, las historias femeninas se desarrollarían fundamentalmente en una vida cotidiana que, hasta el momento, no habían sido lo suficiente valoradas ni contextualizadas. Algo parecido ocurría con el movimiento de oposición a la dictadura, donde todo el protagonismo era para los hombres, que se enfrentaban en la lucha guerrillera, militaban en formaciones políticas clandestinas y, padecían por ello, torturas, largas penas de cárcel, cuando no la pérdida de la vida al ser condenados a muerte por los tribunales militares o ejecutados extraoficialmente por las fuerzas de seguridad al servicio del dictador. Por tanto, el papel femenino en la lucha antifranquista también era ignorado, perdiéndose con ello una parte importante de nuestra historia que había que incorporar. Así, comenzaron a publicarse investigaciones sobre el rol femenino durante el franquismo y su papel en los movimientos de resistencia a Franco, que descubrían a unas mujeres que participaban en nuestra historia. Unos avances enriquecedores para nuestra historiografía, que normalizó estos estudios de género para esta etapa histórica, pero que formaba parte de un movimiento más amplio que llevaba su estudio a la educación superior, con la implantación de asignaturas o programas específicos sobre ello en los estudios de Historia. Lamentablemente, el choque de memorias de comienzos del siglo XXI llevó consigo también que se pusiese en marcha una ola conservadora; similar a la desarrollada a comienzos de la década de los años ochenta, intentó desvalorizar estos estudios al presentarlos como meros panfletos políticos al

servicio de unas determinas ideologías progresistas, que intentaban imponer un ideario a la sociedad. En consecuencia, la transferencia de los avances en el conocimiento histórico a la sociedad se ralentizó, cuando no volvieron defenderse viejas ideas promovidas y defendidas por el franquismo que, para sorpresa de los historiadores profesionales, volvían a difundirse como verdades históricas, cuando simplemente eran mitos sin sustento histórico ni apoyados en nuevas fuentes que pudiesen respaldar estas antiguas interpretaciones, y que, además, extendían la sospecha de politización a estudios académicos serios y bien fundamentados[7]. Por todo ello, no es de extrañar que el trabajo de los investigadores no llegase como debiera a la sociedad. Sin embargo, como el mundo del arte se dirige directamente a la sociedad y está constantemente en diálogo con ella, se hizo eco de estas investigaciones para llevarla a sus creaciones artísticas de todo tipo y representación, con la finalidad de dar a conocer estas historias. El cómic no fue ajeno a lo que estaba ocurriendo, por lo que los creadores utilizaron su libertad y talento para representar en viñetas episodios y protagonistas de nuestra historia que, en ocasiones, llegaban por primera vez al gran público. Estrechamente relacionado con los movimientos y asociaciones de recuperación histórica o, simplemente, para dar a conocer testimonios del pasado, nos encontramos también en el cómic esos nuevos enfoques sobre la historia de género, que son respaldados por testimonios, libros académicos, pero que, inevitablemente, tienen que pasar por el tamiz de los dibujantes y guionistas, que viven en un tiempo determinado y que tampoco son ajenos al trabajo de sus compañeros en otros países, donde las viñetas presentan el importante papel de las mujeres o de otros colectivos en sus respetivas historias nacionales.

En consecuencia, a continuación, vamos profundizar en las siguientes líneas en el conocimiento de la posguerra española, a través de una selección de las más importantes obras creativas del llamado octavo arte, publicadas durante los primeros veinticinco años del siglo XXI, donde analizaremos el choque de memorias, la transmisión del conocimiento, así como se ha incorporado el protagonismo de las mujeres en unas novelas gráficas que han contribuido al empoderamiento femenino de nuestro tiempo[8].

---

[7] Un revisionismo histórico que no hizo más que crecer desde el siglo XXI, con obras como las siguientes: Moa, Pío. 2005. *Franco, un balance histórico*. Barcelona: Planeta; Paz, Fernando, García, Javier y Álvaro Romero, Isac. 2ªed. 2019. *Franco en el banquillo. La defensa toma la palabra*. Madrid: SND editores; Fernández Barbadillo, Pedro. 8ªed. 2021. *Eternamente Franco*. Madrid: Homo legens.

[8] Las nueve obras seleccionadas lo han sido por su repercusión en la opinión pública, en los medios de comunicación, las ediciones realizadas, así como la influencia en el medio de la creación artística. Los trabajos analizados son los siguientes, por orden de aparición: Gallardo Sarmiento, Francisco y Gallardo, Miguel. 2ª ed. 2012. *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri; Altarriba, Antonio y Kim. 4ª ed. 2018. *El arte de volar*. Barcelona: Norma Editorial; Altarriba, Antonio y Kim. 4ª ed. 2018. *El ala rota*. Barcelona: Norma Editorial; Pernía, Luis. 2017. *Gertrudis la recovera*. Málaga: Atrapasueños; Durán, Cristina y Giner Bou, Miguel Á. 2ª ed. 2023. *María la jabalina*. Bilbao: Astiberri; Castañeda, Javier. 2024. *Migas*. Badajoz: Kadnos; García, Jorge y Martínez, Fidel. 2ªed. 2019. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri; Martín, Jaime. 4ªed. 2018. *Jamás tendré 20 años*. Barcelona: Norma Editorial; Cochet, Marina, Sepúlveda Sanchís, Juan y Santos Mercero, Antonio. 2ª ed. 2019. *El violeta*. Madrid: Drakul.

3. LA POSGUERRA CONTADA EN VIÑETAS. ANÁLISIS Y VISIÓN ACTUAL: 1999-2024. DEL EMPODERAMIENTO FEMENINO AL COLECTIVO LGTBIQ+

La difusión de los avances históricos es uno de los retos al que nos enfrentamos los historiadores profesionales, circunstancia aprovechada por personas ajenas al mundo de la academia para ocupar ese espacio, con la finalidad de transmitir mensajes más propios de la propaganda política que del mundo científico. El periodo de nuestra historia que se corresponde con la posguerra española no ha tenido un tratamiento distinto y desde comienzos de siglo XXI encontramos publicaciones que actualizan los mensajes defendidos por la dictadura, de la que hacen una valoración poco crítica, cuando no reconfortante, de aquellos años para unos lectores que, sobre todo, quieren ver confirmadas las ideas que ya tenían sobre este periodo histórico. Sin embargo, frente a este éxito de saber llegar a un espectro de la población importante, la publicación de obras que plasman en imágenes episodios del pasado supuso que una parte importante de la opinión pública tenga acceso a testimonios o a resultados de investigaciones históricas que difícilmente hubiesen llegado a un público más amplio que el estrictamente académico.

De hecho, podemos considerar como punto de partida el año 1997, con la publicación de *Un largo silencio*. Publicada un año después de la llegada al poder de las fuerzas conservadoras en democracia, el artista Miguel Ángel Gallardo Paredes llevó a las viñetas las memorias de su padre Francisco Gallardo Sarmiento, un militar republicano que simboliza a los supervivientes, a todos los héroes anónimos que tuvieron que callar hasta la muerte del dictador. La obra tuvo un gran impacto al visualizar en sus páginas la historia de España hasta 1940, fecha elegida para finalizar porque fue el momento en el que se conocieron sus padres. La figura de la madre, apenas tratada, se presenta como una persona transcendental en la vida de este hombre, como lo fueron tantas mujeres que compartieron el destino de sus parejas y se convirtieron en el pilar de unas familias que tenían que sobrevivir en unos tiempos muy duros. Un poco más tarde, ya iniciado el siglo XXI, durante la segunda legislatura del partido conservador, fueron tomando forma unos movimientos de recuperación de la memoria histórica que reivindicaban dar la voz a todos aquellos que, como Francisco Gallardo, tuvieron que estar en silencio durante los años de Franco[9].

Al final de esa década, llegó a las librerías una novela gráfica que se convirtió en un éxito de ventas y de público: *El arte de volar*[10], de los creadores Antonio Altarriba y Kim (pseudónimo

[9] Se produjo así un choque de memorias: de la guerra civil, del franquismo, la republicana… todo ello no solo afectó a la sociedad española, sino también al mundo académico que debía dar respuestas a las diferencias entre Historia y Memoria, así como al nuevo término que comenzó a usarse: memoria histórica, unos debates que enriquecieron el conocimiento de este periodo; Cuesta, Josefina. 2008. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España*. *Siglo XX*. Madrid: Alianza, 15-20.

[10] Como explicaba Kim, unos de sus autores: «El perfil del lector ya no es solo el del aficionado a los cómics, viene gente más casual, de cuarenta o cincuenta años, vienen muchas señoras. El arte de volar lo ha leído

de Joaquín Aubert). El suicidio del padre del primero en 2001 supuso un gran trauma, que este intentó superar llevando a las viñetas la vida de su progenitor pero, a diferencia de *Un largo silencio*, abarcaría toda la vida de este y, por tanto, los periodos históricos que vivió. Proyecto en el que se trabajó durante ocho años y que se pensó tendría un público muy limitado, por ello, la primera edición tuvo una tirada de mil ejemplares. Sin embargo, la sociedad española había cambiado y fue receptiva con una publicación que reivindicaba una parte de nuestro pasado. De esta manera, se convirtió en una de las sorpresas editoriales de aquellos años, que se vio acompañada también de un éxito de crítica al recibir el 10º Premio nacional del cómic en 2010.

Pese a ello, una vez más, el protagonista de la novela gráfica era un hombre que interaccionaba con unos personajes femeninos, generalmente, sin independencia y dependientes de los varones de su familia, lo que venía a reflejar, en cierto modo, los comportamientos normalizados de una época y que formaban parte del imaginario colectivo transmitido sobre aquel periodo de nuestra historia. Sin embargo, cuando comenzaron a realizar presentaciones de la novela gráfica por todo el territorio nacional o en las entrevistas sobre ella, pronto comenzaron las preguntas sobre la figura de la madre, lo que hizo reflexionar a los creadores de la necesidad de dar voz a las mujeres de aquellos años, para lo cual, comenzaron un nuevo trabajo donde ellas fuesen las protagonistas y reivindicar así el papel que tuvieron en nuestro pasado.

El descubrimiento, poco antes de fallecer su madre, de que esta tenía una discapacidad en uno de sus brazos y que había ocultado a su familia durante décadas, motivó aún más la publicación en 2016 de *El ala rota*[11], una obra en el que el protagonismo femenino es absoluto y que reivindica el papel de estas durante la posguerra, así como se pone en valor las tareas de la vida cotidiana sin las cuales no se entendería cómo se pudo superar una de las etapas más duras de nuestro pasado. No solo es la otra cara de la moneda de *El arte de volar*, sino que es una historia que muestra a las mujeres como sujetos históricos autónomos, capaces de tomar sus propias decisiones en unos años donde la dictadura las relegaba al ámbito doméstico. Nos encontrábamos así con una obra que recogía lo que desde la investigación histórica se venía explicando desde hacía tiempo, pero que no llegaba al gran público.

Un año después, en 2017, aparece otra novela gráfica que tiene como protagonista a una mujer: *Gertrudis la recovera,* realizada por Luis Pernía[12]. Teniendo como base principal la narración mecanografiada que recogió la nieta de la protagonista, así como testimonios, docu-

gente de todo tipo, y tiene mucho éxito entre la gente mayor»; VV.AA. 2017. *Premio Nacional de cómic: 10 años*. Málaga: Uma editorial: 97.

[11] Obra que recibió el premio al mejor cómic nacional 2016, otorgado por la confederación española de gremios y asociaciones de libreros; Sedano, J. (4 de marzo de 2017). 'El Ala rota' se hace con el Premio Zona Cómic al Mejor cómic nacional de 2016.
Sur: https://www.diariosur.es/culturas/libros/201703/04/rota-hace-premio-zona-20170304234615.html

[12] Un veterano militante antifranquista; Astorga, V. (5 de noviembre de 2017). El cura obrero de la cooperación a jornada completa. *Sur*: https://www.diariosur.es/malaga-capital/cura-obrero-cooperacion-20171105000900-ntvo.html.

mentos familiares y las investigaciones históricas sobre la posguerra, lleva a imágenes la vida de Gertrudis. Con ellas se simboliza a todas las mujeres que, ante el vacío dejado por los hombres de la familia, por estar muertos, desaparecidos o encarcelados con largas penas de prisión, tienen que hacer todo lo posible para sacar a sus hijos y familiares más cercanos.

Ambientada en el pueblo malagueño de Casares, se detalla un fenómeno característico de la posguerra española: el contrabando de mercancías y su venta en el mercado negro, pues la economía estaba intervenida como correspondía al sistema autárquico: modelo económico elegido por la dictadura y que se implementó en todo el territorio nacional. En consecuencia, los productos estaban racionados y se distribuían a la población en cartillas de racionamiento. Conocido popularmente este contrabando como estraperlo, por el recuerdo de uno de los casos de corrupción más conocidos de la República en 1934, significó que, ante la falta de recursos y la oportunidad de conseguir un empleo, hubiese personas, mayoritariamente mujeres, que se dedicasen a este negocio ilícito.

Fue una forma más de represión, en este caso económica, hacia esa parte de la población que había perdido la guerra y que tenía que sobrevivir en dictadura. En el caso concreto de Gertrudis, se hace referencia a las recoveras: mujeres que se dedicaban al estraperlo por la ruta de los pueblos malagueños del occidente de la provincia, que se dirigían hacia la colonia británica de Gibraltar para intercambiar productos que después se revendían en el mercado español. Es una historia del comercio de pequeñas cantidades, que servían para vivir al día, pese al riesgo que suponía pasar los controles policiales o tener un encuentro con la guardia civil que vigilaba los caminos; de ser detenidas, no solo incautaban las mercancías, sino que se imponían multas y penas que condenaban a familias enteras a la miseria[13].

Por otra parte, aquellos que pertenecían al bando vencedor y se dedicaban a estos negocios fraudulentos, hacían grandes fortunas, pues la corrupción, presente en todo tipo de sistemas políticos, tiene una gran importancia en las dictaduras, porque crea una red de favores que permite a sus líderes mantenerse en el poder. Así, a costa del sacrificio de estos ciudadanos corrientes, otros se enriquecen.

Esta novela gráfica hace hincapié en este tipo de represión económica, sin olvidar tampoco la política, donde los hombres sufren las políticas de la victoria y llenan las prisiones durante los primeros años de dictadura; no obstante, también estas mujeres la sufrieron. En el caso de la protagonista, se simboliza cuando, por motivos ideológicos, le requisan su máquina de coser: instrumento de trabajo básico para traer un pequeño sueldo a su hogar, y que no recuperará hasta años después, en democracia.

[13] Unas multas que aparecían publicadas en la prensa, para mostrar la contundencia del régimen con estas prácticas ilícitas desarrolladas por los más humildes. Una tipología del pequeño estraperlista basada en fuentes primarias de la época en: Cerón Torreblanca, Cristian Matías. 2007. *La paz de Franco. Desde los oscuros años 40 a los grises años 50*. Málaga: SPICUM, 291-297.

Estamos pues, ante una obra que no solo recupera el testimonio de una de las protagonistas de este periodo histórico, sino que, a través de su historia, se explica un sistema económico represivo que estuvo vigente hasta la década de los cincuenta, pues a partir de 1952 dejaron de usarse las cartillas de racionamiento y comienza a dejarse atrás el periodo autárquico.

Si en *Gertrudis la recovera* se detalla la represión sufrida por las mujeres, sobre todo en el ámbito económico, con *María la jabalina*[14] nos encontramos de lleno con la represión política de las perdedoras de la guerra y su ejecución ante un pelotón de fusilamiento, tras ser condenada por un tribunal militar. Los creadores Cristina Durán y Miguel Giner Bou nos presentan la historia de María de los Milagros Pérez Lacruz, conocida como la jabalina. Es la historia de una mujer de clase trabajadora del Puerto de Sagunto, centro industrial de la comunidad valenciana con un importante y reivindicativo movimiento obrero durante el siglo XX. A su vez, nos muestra los movimientos de población, el éxodo rural de las provincias del interior del país hacia los centros fabriles de la costa, lo que en nuestros días denominamos con el término la «España vaciada».

Originaria de Jabaloyas, municipio de Teruel, y del que deriva el sobrenombre de jabalina, los artistas nos muestran también el olvidado tema de las migraciones interiores durante el siglo XIX y siglo XX. Por otra parte, la toma de conciencia política, las relaciones de género antes de la guerra, con los cortejos entre chicos y chicas, nos muestra una España desconocida en nuestro siglo XXI. El estallido de la guerra civil y la movilización para enfrentarse a la rebelión militar, se concreta en la participación de nuestra protagonista como enfermera en la conocida como Columna de Hierro, que en 1936 se formó para combatir en el frente. Herida durante los primeros combates, tras su convalecencia en el hospital fue desmovilizada, como tantas mujeres, a medida que la República creaba un ejército popular para combatir a los sublevados. Paralelamente, los autores nos muestran la represión ejercida por los milicianos contra las personas que apoyaban a los militares: torturas y ejecuciones de personas inocentes que eran asesinadas por su ideología conservadora para, en algunos casos, quedarse con sus enseres personales o chantajear a las familias de estos exigiendo un rescate. Al finalizar la guerra civil, los vencedores informaron que aquellos que no tuviesen delitos de sangre no debían temer nada, por tanto, nuestra protagonista y su familia piensan que pueden sobrevivir durante la posguerra.

Sin embargo, los años cuarenta supusieron la puesta en marcha de unos tribunales militares para impartir justicia por los delitos cometidos desde el año 1934. De esta manera, se describen con detalles los diferentes momentos por los que pasa la protagonista: la delación, la detención y el juicio, donde se la juzga por unos delitos que no pudo haber cometido, porque durante ese periodo se encontraba convaleciente en un hospital; sin embargo, se hace valer el falso testimo-

[14] Un tema tratado años antes por la historiografía local y que supuso un punto de partida para los creadores; Girona Rubio, Manuel. 2007. *Una miliciana en la Columna de Hierro: María "La Jabalina"*. Valencia: Universidad de Valencia.

nio de un miliciano culpable de crímenes que, para salvar su vida tras las torturas a las que es sometido, inculpa a otras personas creyendo que atenuará su pena, lo que no evita su ejecución ante un pelotón de fusilamiento.

Nos trasladan así al mundo de las delaciones y de los consejos de guerra que fueron característicos de la posguerra. Unos procesos judiciales generalmente desconocidos por la opinión pública, pero que han sido detallados por las investigaciones históricas que han puesto de relieve la arbitrariedad y la voluntad de venganza de un régimen dispuesto a castigar a todos aquellos que se oponían a sus ideales; también se denuncia un hecho poco conocido por la opinión pública, como fue el tráfico de bebés, que fueron separados de sus madres para ser entregados a familias del régimen que no podían tener descendencia y que los educarían como si fuesen hijos propios.

También es destacable el seguimiento que se realiza de la protagonista y de su familia durante la posguerra; los duros detalles de la ejecución, así como el vacío creado por su ausencia en una familia rota, que ni tan siquiera puede darle el funeral que se merece una hija. En consecuencia, asistimos a unos duros años de posguerra para una familia en la que otra figura femenina se convierte en heroína: la madre. Al igual que tantas mujeres, se convirtió en el pilar fundamental de la familia para sobrevivir en un sistema político donde habían quedado marcados para siempre, y donde la represión económica vuelve a manifestarse como en la novela gráfica de *Gertrudis la recovera*, como un mecanismo más de la dictadura para castigar a los perdedores.

Por otra parte, nuestra historia no termina en la posguerra, sino que se traslada al siglo XXI de la mano de los movimientos de recuperación de la memoria histórica. Al igual que ocurría en otras zonas de España, en la comunidad valencia se luchó para que las personas que sufrieron la represión franquista tuviesen un reconocimiento de la sociedad, lo que encontró también el rechazo de las fuerzas conservadoras y la oposición de una parte de la sociedad que no quería remover el pasado. Finalmente, nuestra heroína recibe el reconocimiento que se le debía y es homenajeada en el año 2000 con una calle que lleva su nombre en el Puerto de Sagunto. Nos encontramos así con una historia sustentada por trabajos de investigación históricos, testimonios, así como documentos oficiales y familiares de unos hechos que ponen de relieve la importancia de la historia de género para enriquecer nuestra comprensión del pasado. Porque no solo es la jabalina, es su madre, sus hermanas, sus amigas… en definitiva, las españolas que vivieron un periodo histórico como sujetos independientes, tomando sus propias decisiones, mostrando que, pese al peso de la dictadura, seguían ahí para sacar adelante a sus familias.

Siguiendo en esa misma línea de mostrarnos la vida cotidiana durante la posguerra, destacamos la reciente publicación de *Migas*[15], del joven creador Javier Castañeda. Este nos presenta

[15] La novela gráfica fue premiada y merecedora del galardón *Premio Pang!*, de la comunidad de Extremadura, en la edición de 2023, con lo que su autor consigue publicarlo al año siguiente. https://www.juntaex.es/w/la-obra-migas-de-javier-castaneda-gana-el-premio-pang-2023

una historia de la posguerra española que comienza en un pueblo indeterminado de Castilla-La Mancha durante la guerra civil española. La protagonista es una niña que pertenece a una familia propietaria de un pequeño negocio donde se vende pan, alimento muy deseado en los tiempos del hambre de los años cuarenta; producto que le servía al pequeño estraperlista para sobrevivir, mientras que los empresarios encargados de suministrar la harina hacían grandes negocios, al desviar la producción a un mercado negro que, en algunos momentos, superaba al oficial establecido por la dictadura. De esta manera, se denuncia este contrabando que termina afectando al pequeño propietario y lleva el hambre a los consumidores, que nada pueden hacer ante unas autoridades que también se benefician de estos negocios ilícitos.

Asistimos también al paso de niña a mujer de nuestra protagonista, y al hito de vida de las españolas de la época: el matrimonio; sin embargo, los tiempos van cambiando y el pueblo se va vaciando. De nuevo, el drama de la emigración rural hacia las capitales de provincia. En esta ocasión, es a la ciudad de Valencia donde emprenden una nueva vida, con un paisaje y costumbres que le son completamente ajenas. El artista nos muestra la vida cotidiana de esfuerzo de esta heroína, donde emprende trabajos de costura para ayudar a sacar adelante a su familia. El momento de la compra del piso, así como el aumento de la familia con dos hijos, retrata a toda una generación de mujeres que se desenvolvieron en la esfera privada durante la dictadura: dependientes o sombras del esposo. Siempre al servicio de los demás e injustamente abandonadas cuando no son útiles a sus seres queridos; introduce también el tema de la soledad y el abandono por parte estos en nuestras sociedades ya democráticas. Una novela gráfica donde no hay palabras, tan solo secuencias de imágenes al más puro estilo del arte secuencial del norteamericano Will Eisner, para narrar una realidad a la que se enfrentaban tantos españoles durante aquellos años. La historia familiar, el recuerdo de su abuela Raimunda, sirven para conocer y valorar el trabajo silencioso de tantas mujeres, de tantas abuelas, que se entregaron a los demás para que tuviesen un futuro mejor: mujeres sin voz en un tiempo de silencio.

Un registro muy distinto es el que nos encontramos con *Cuerda de presas*[16]. Publicada en 2005, fue una obra que venía a mostrar una política de la venganza de los vencedores de la guerra civil sobre las mujeres que perdieron la guerra. Era también una forma de responder a los discursos de aquellos años que edulcoraban la posguerra española y al franquismo en general, destacando las etapas desarrollistas o de modernización, con la que tanto se identificaban los descendientes o herederos de la dictadura[17]. De esta manera, a través de once historias, tenemos a unas protagonistas femeninas a través de las cuales se nos presenta la parte más oscura de una época: la posguerra en los centros penitenciarios de mujeres. El importante papel de la igle-

[16] García, Jorge y Martínez, Fidel. 2ªed. 2019. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.

[17] Como César Vidal, un comunicador muy activo durante aquellos años y que publicó *La guerra que ganó Franco*, donde realiza un recorrido de la historia del franquismo para acabar con la llegada de la democracia en España, en cierto sentido, como si hubiese sido uno de los méritos de la dictadura; Vidal, César. 2007. *La guerra que ganó Franco*. Barcelona: Planeta.

sia católica se hace patente en estas cárceles al ser administradas por monjas y funcionarias del régimen, que no dudan en hacer valer su posición de poder para imponer sus valores o creencias espirituales, como una forma de conseguir una victoria moral ante esas mujeres resistentes que no se conforman con el papel que la sociedad les tiene destinada. Son libres de su cuerpo y espíritu, cuestión que intentarán evitar estas guardianas de los valores tradicionales de la dictadura.

Unas historias que tienen su base en los testimonios recogidos por mujeres como Tomasa Cuevas, que se recorrió la geografía nacional durante los años setenta para que no se perdiesen esas voces y quedase registro de ese régimen penitenciario que encarceló a las españolas que no se conformaban[18]. Unas heroínas que sufrieron el peso de la dictadura durante la posguerra y los años posteriores, y de las que el mundo académico no se olvidó, pero que los historiadores no supimos transmitir de forma adecuada, para que el conjunto de la sociedad tomase conciencia de lo que pasó. Algunos de estos centros penitenciarios se deshicieron de la documentación que custodiaban durante la Transición, de esta forma, quedaba olvidado uno de los episodios más oscuros de la dictadura, pero que gracias a la recuperación de testimonios del régimen penitenciario y a su difusión en diferentes formatos, ha llegado a la sociedad, para que se reconozca lo que vivieron y se incorporen sus vivencias a nuestra historia.

Otra obra que aborda de forma pormenorizada este periodo es *Jamás tendré 20 años*. El creador Jaime Martín lleva a las viñetas la historia de sus abuelos: Isabel y Jaime. Una historia familiar que se desarrolla paralela a la del país, pero desde una perspectiva de género, porque es la abuela Isabel la protagonista de esta novela gráfica. Utiliza documentos de la época, viejas fotografías y recuerdos de familiares para reconstruir la posguerra en Barcelona. Las dificultades para salir adelante cuando se encuentran en el bando perdedor, el clima de sospecha y delación que recorre los primeros años de la dictadura, así como el negocio del estraperlo, que enriquece a unos pocos mientras trafican con el hambre de la mayoría, quedan perfectamente retratados.

Especialmente, hay que destacar cómo la protagonista, la abuela Isabel, tiene aptitudes empresariales que son limitadas por la dictadura, donde se relega a la mujer a una posición de dependencia con respecto a su marido. En consecuencia, el entramado legislativo que servía de base para esta discriminación se va detallando en diferentes episodios, donde se muestra cómo la realización de trámites con la administración conlleva el consentimiento del marido o varón responsable de la tutela de la mujer, o cómo la legislación impedía que hubiese emprendedoras con negocios, al exigir el visto bueno del esposo para desarrollarse.

Situaciones que la historiografía ha explicado en numerosas ocasiones, pero que obras como esta permiten una mayor difusión y llegar a un público más amplio que el académico. Las di-

[18] Imprescindible los testimonios que fue recogiendo la militante antifranquista Tomasa Cuevas por las cárceles de toda España, unas historias que fueron publicadas en tres libros a lo largo de los años ochenta, con una escasa difusión, y que en el siglo XXI fueron agrupadas en un solo volumen: Cuevas Gutiérrez, Tomasa. 2004. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de estudios altoaragoneses.

ferentes ediciones de esta desde su publicación en 2016 son el reflejo de la capacidad de este medio para llegar a la sociedad y mostrar la historia de los que perdieron la guerra civil y tuvieron que vivir en dictadura sin perder su dignidad.

Finalmente, vamos a destacar una obra que trata un tema poco conocido: las conexiones entre la historia de las mujeres y el colectivo LGTBIQ+ durante la posguerra. Con la novela gráfica *El violeta*, sus creadores Marina Cochet, Juan Sepúlveda y Antonio Santos nos trasladan a la Valencia de los años cincuenta para narrar la historia de amor entre dos hombres, en una dictadura que niega este tipo de relaciones entre personas del mismo sexo. Si bien el franquismo, durante los primeros años, no prestó especial atención a estas conductas que iban en sentido contrario a sus ideales, tras los acuerdos con la Santa Sede de 1953, la situación pronto comenzó a cambiar. Así, en la ley del 15 de julio de 1954, se modificaba la ley republicana de 1933: la Ley de vagos y maleantes. De esta manera, se incluía a los homosexuales dentro los grupos socialmente peligrosos para el régimen. Aunque no se establecían penas, se daba forma a una legislación que podía reprimir a estas personas con la excusa de que se trata de medidas de seguridad, de protección y reforma. Como consecuencia de ello, se crearon juzgados especiales de vagos y maleantes en 1958, para poder encarcelar homosexuales durante un tiempo indefinido, con un máximo de tres años, y una vigilancia posterior durante cinco años. También, se habilitaba en Madrid una Sala especial del juzgado de peligrosidad y rehabilitación social, que venía a funcionar como una segunda instancia, especialmente para las familias con recursos o bien conectadas con el entramado de poder de la dictadura, donde podrían conseguir la absolución de las sentencias condenatorias. Precisamente, en *El Violeta*, los contactos del padre de unos de los protagonistas, comisario de policía, consiguen que su hijo no solo salga libre, sino que ingrese en la academia de policía, con lo que, de esa manera, se borraba toda referencia a su pasado y podría iniciar una nueva vida.

Una legislación represora que aparece muy bien reflejada en esta novela gráfica, donde no solo se muestra el mundo carcelario donde tenían que convivir las personas encerradas por su orientación sexual junto a presos comunes, sino que aparece la colonia agrícola penitenciaria de Tefía, ubicada en el municipio del Puerto de Rosario, en la isla de Fuerteventura; un eufemismo típico de las dictaduras, pues la colonia agrícola era en realidad un campo de concentración en el que se encerraba a los homosexuales. Un episodio que, si bien ha sido tratado por la historiografía, sigue siendo desconocido por la gran mayoría de la sociedad española. Uno de nuestros protagonistas tendrá que sobrevivir en esta colonia, donde las condiciones de vida eran especialmente difíciles.

Frente al entramado legal urdido por el franquismo, también hay que señalar el papel jugado por la sociedad. Hay un rechazo social a este tipo de conductas que no están toleradas, lo que implica para el colectivo vivir una vida que no es la suya, simulando lo que no se es y evitando

las sospechas. Precisamente por ello, aquí se produce un punto de encuentro entre las mujeres que están limitadas por el modelo femenino defendido por la dictadura y los hombres que deben evitar que se hable de ellos. En consecuencia, el matrimonio se convierte en el mecanismo utilizado por unos y otras para conseguir lograr una situación mejor. Para ellas, supone abandonar un hogar familiar donde están muy controladas y sometidas a la voluntad de sus familiares, mientras que para ellos significa que el tener una mujer al lado desmiente las sospechas de homosexualidad, con lo que pueden continuar con sus vidas y profesiones.

Un simulacro de vida que al final no contenta a nadie. Como se nos muestra en las viñetas, ni el tener hijos, ni progresar en la profesión, consigue la felicidad de unos matrimonios que naufragan sin remedio en esas nuevas rejas de infelicidad que han construido a su alrededor. Por otra parte, la represión contra los homosexuales fue en aumento durante los años siguientes. De esta manera, el juez del Tribunal de vagos y maleantes, Antonio Sabater, publicará un libro en 1962 *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes*, obra en la que afirma que estas personas ponen en peligro a la familia y las presenta como enfermos que pueden ser curados. Un discurso que enlazaba con lo que pensaba una parte de la sociedad, no solo española sino también de fuera de nuestras fronteras, lo que se concretará en la Ley de peligrosidad y rehabilitación social, del 4 de agosto de 1970.

4. REFLEXIÓN FINAL

Por todo ello, estas novelas gráficas nos llevan a espacios y temas poco conocidos que muestran la cara más dura de una dictadura, dispuesta a reprimir toda clase de disidencia para mantenerse en el poder. De esta manera, la sociedad puede acceder mediante la representación de imágenes a una parte de nuestro pasado, donde las mujeres y colectivos como el LGTBIQ+, dejan ser tratados como ciudadanos dependientes y se dotan de la singularidad que todos ellos tienen. Un empoderamiento que es posible gracias a la sociedad democrática, donde los creadores tienen la libertad de poder representar estas imágenes del pasado y que nos muestran cómo, desde nuestro presente, podemos incorporar a nuestra Historia de España a colectivos olvidados injustamente, a la vez que se contribuye al avance de la especialidad, mediante la incorporación de nuevas fuentes que amplían nuestra visión y comprensión de las siempre difíciles relaciones entre Historia y Memoria.

BILIOGRAFÍA

Altarriba, Antonio y Kim. 2018 (4ª ed.). *El ala rota*. Barcelona: Norma Editorial.

Altarriba, Antonio y Kim. 2018 (4ª ed.). *El arte de volar*. Barcelona: Norma Editorial.

Castañeda, Javier. 2024. *Migas*. Badajoz: Kadnos.

Cenarro, Ángela. 1997. *Cruzados y camisas azules. Los orígenes del franquismo en Aragón 1936-1945*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

Cerón Torreblanca, Cristian Matías. 2007. *La paz de Franco. Desde los oscuros años 40 a los grises años 50*. Málaga: SPICUM.

Cochet, Marina; Sepúlveda Sanchís, Juan; Santos Mercero, Antonio. 2019 (2ª ed.). *El violeta*. Madrid: Drakul.

Cuesta, Josefina. 2008. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid: Alianza.

Cuevas Gutiérrez, Tomasa. 2004. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de estudios altoaragoneses.

Durán, Cristina; Giner Bou, Miguel Á. 2023 (2ª ed.). *María la jabalina*. Bilbao: Astiberri.

Fernández Barbadillo, Pedro. 2021 (8ªed.). *Eternamente Franco*. Madrid: Homo legens.

Ferro, Marc. 2000. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

García, Jorge; Martínez, Fidel. 2019 (2ª ed.). *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.

Gallardo Sarmiento, Francisco; Gallardo, Miguel. 2012 (2ª ed.). *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri.

Girona Rubio, Manuel. 2007. *Una miliciana en la Columna de Hierro: María "La Jabalina"*. Valencia: Universidad de Valencia.

González Calleja, Eduardo. 2013. *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y deberes fundamentales*. Madrid: La catarata.

Hadju, David. 2018. *La plaga de los cómics*. *Como el pánico de los cómics cambió la cultura norteamericana*. Madrid: Pop ediciones.

Martín, Jaime. 2018 (4ª ed.). *Jamás tendré 20 años*. Barcelona: Norma Editorial.

Moa, Pío. 2005. *Franco, un balance histórico*. Barcelona: Planeta.

Nicolás Marín, M.ª Encarna. 1982. *Instituciones murcianas en el franquismo (1939-1962). Contribución al conocimiento de la ideología dominante*. Murcia.

Paz, Fernando; García, Javier; Álvaro Romero, Isac. 2019 (2ª ed.). *Franco en el banquillo. La defensa toma la palabra*. Madrid: SND editores.

Pernía, Luis. 2017. *Gertrudis la recovera*. Málaga: Atrapasueños.

Rodríguez Diéguez, José Luis. 1988. *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

Rubia Osorio, Ana María. 2017. *El primer franquismo en Marbella (1937-1959)*. Málaga: Uma editorial.

Silva, Emilio; Macías, Santiago. 2003. *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de hoy.

Vidal, César. 2007. *La guerra que ganó Franco*. Barcelona: Planeta.

VV.AA. 2017. *Premio Nacional de cómic: 10 años*. Málaga: Uma editorial.

ARTE Y GÉNERO

DRAMATURGIAS VISUALES EN LA PINTURA DE LAVINIA FONTANA

CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN

1. INTRODUCCIÓN: EN LA ESTELA DE ABY WARBURG

En 1905, Aby Warburg analizó un grabado anónimo y un dibujo de Durero que representaban la muerte de Orfeo, con ello abundaba en su célebre teoría sobre la *Pathosformel*. Como ya hiciera años atrás en su conocido ensayo "*El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Sandro Botticelli" (1893), Warburg interpretaba a partir de los textos de Poliziano la gestualidad en las imágenes de aquel personaje mitológico y lo relacionaba con su equivalente en los espectáculos de las principales cortes italianas. En concreto, opinaba que la puesta en escena del *Orfeo* de Poliziano en Mantua (1471) sería el primer intento de confrontar una audiencia italiana con personajes de carne y hueso de la Antigüedad clásica: «Es así como la muerte de Orfeo recobra la claridad de su acento, ya que en esta danza trágica […] el sufrimiento de Orfeo aparecía dramáticamente encarnado, dirigiéndose persuasivamente en su propia lengua italiana a la sociedad renacentista de Mantua» (Warburg [1905] 2005: 404). En este sentido, como ha puntualizado Philippe-Alain Michaud, «there is an intermediate stage between the models from antiquity and their actualization, in which the process of imitation assumes an identificatory aspect: the encounter between the body and its image in a living spectacle» (Michaud 2003: 148)[1].

Tanto en la ejecución de esa «danza clásica», como define Warburg la escena de la muerte de Orfeo en la representación de Mantua, como en los dibujos y grabados quatrocentescos que reproducen dicha escena, el vestuario resulta determinante. Las formas ondulantes, los pliegues que se agitan y flotan en el aire del vestuario de las ménades, son las que confieren movimiento a la imagen (fig. 1). Esta tipología de vestimenta coincide, por otro lado, con la que porta la célebre *ninfa*, como había definido años antes Warburg al personaje femenino que irrumpe en

[1] «Pero hay una etapa intermedia entre los modelos de la Antigüedad y su actualización, en la que el proceso de imitación asume un aspecto identificatorio: el encuentro entre el cuerpo y su imagen en un espectáculo viviente» (la traducción es mía).

la escena del nacimiento de San Juan Bautista pintado por Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni en Santa María Novella (Florencia)[2].



Figura 1. Alberto Durero. *Muerte de Orfeo,* 1494. Hamburgo, Kunsthalle.

Esta teoría presupone una relación subyacente entre las artes visuales (pintura, grabado, dibujo) y las artes escénicas, asunto que ya intuyó Burckhardt al tratar sobre la naturaleza de las fiestas renacentistas[3]. Según este planteamiento, el artista del siglo XV se inspiró en las formas expresivas procedentes del mundo del espectáculo observadas en su propio entorno, dirigiendo su atención hacia lo que para Warburg era el problema más difícil: plasmar el movimiento de la vida. Un siglo más tarde, y pese a la contención clasicista, reaparecerá (*Nachleben*) la imagen de la ninfa con velos y pliegues ondulantes en su vestimenta, detectándose nuevamente la

[2] A la *ninfa* dedicó Warburg el panel 47 del *Atlas Mnemosyne*, demostrando a partir de esta figura la supervivencia de las formas con contenido simbólico diferente según las épocas. Véase: Checa, Fernando. 2010. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924- 1929). *Atlas Mnemosyne*, ed. por Fernando Checa. Alicante: Akal. Entre la bibliografía relacionada con la función de la Ninfa en la historiografía warburgiana, resultan insustituibles los siguientes ensayos: Didi-Huberman, Georges. 2002. *Ninfa moderna*. *Essai sur les draps tombes*. Paris: Gallimard; Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

[3] Es fundamental remontarnos al pionero estudio de Jacob Burckhardt, quien puso de relieve el papel que las fiestas desempeñaron en la sociedad del Renacimiento al constituir, como él mismo señaló, un tránsito indispensable entre la vida y el arte. La lectura de *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), donde Burckhardt dedicó el capítulo quinto a las fiestas, impactaría sin duda en el joven Warburg quien, como señaló Fritz Salx, se sintió llamado a "completar" su legado. Sobre la influencia intelectual ejercida por Burckhardt en Warburg véanse las oportunas consideraciones realizadas en: Forster, Kurt W. 2005. Introducción. *El renacimiento del paganismo*, ed. por Felipe Pereda, 11-56. Madrid: Alianza Forma.

trasposición de determinadas formas desde el escenario a la pintura. Con todo, nuestra investigación no se dirigirá tanto hacia la conceptualización y simbología del movimiento de las figuras pintadas por Lavinia Fontana como al modo en que se proyectaron en su obra un determinado diseño de vestuario y de escenografía creados para el teatro cortesano.

Sobre el particular del vestuario en los espectáculos mediceos se detuvo Warburg en *El vestuario de los intermezzi de 1589* (Warburg [1895] 2005), ensayo que nos interesa especialmente por la relación que hallamos entre determinados trajes pintados por Lavinia Fontana y los diseñados por Bernardo Buontalenti para los célebres eventos florentinos. Cuando Warburg analiza el arte festivo mitológico sostiene que los accesorios y adornos que portaban los personajes en los *intermezzi* eran determinantes a la hora de contextualizar la acción desarrollada:

> […] el *intermezzo*, de acuerdo a su propio carácter, no pertenecía al tipo de arte dramático que se expresa con palabras, sino al arte festivo mitológico, y que éste es mudo y mímico por naturaleza, por lo que necesita apoyarse en accesorios y adornos. Todos aquellos géneros intermedios hoy extinguidos que se situaban entre la vida real y el arte dramático, tan frecuentes en los siglos XV, XVI y XVII –por ejemplo, las mascaradas de Carnaval, los *sbarre*, *giostre* y *bufole*–, proporcionaban a la sociedad una oportunidad única para comprender en carne y hueso las figuras más famosas de la Antigüedad (Warburg [1895] 2005: 306)[4].

El historiador hamburgués analizó las fuentes que describen los *intermezzi* de 1589 y que aportan detalles importantes sobre las prendas que vestían los personajes. Crucial en este sentido es el relato de Bastiano de'Rossi, primer secretario de la Academia della Crusca, quien, por ejemplo, se refiere a un dibujo de Buontalenti para la Sirena de la octava esfera y lo describe del siguiente modo: «Il vestimento, e le penne cilestrine. La sopraveste, che le si partia dalle penne, e andava infino al ginocchio, circondata dappiè con bendoni a vago ricamo, da´quiali pendevano nappon dóro: ed essa, e la vesta, tutta quanta ricamata di stelle» (Warburg [1895] 2005: 325)[5]. En otro pasaje de la descripción, se detalla aún más la ornamentación del vestido que porta la Fortuna en el Intermedio sexto: «Fortuna Giovevole ad Amore. Una giovane don-

[4] Además del seminal estudio de Aby Warburg sobre el vestuario de los *intermezzi*, véanse también: Berti, Franco. 1980. Studi su alcuni aspetti del diario inedito di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589. *Il teatro dei Medici. Quaderni di Teatro*, II, 7: 157-168; Testaverde, Anna Maria. 1991. L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo del 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi. *Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala*, VII: 11-12; Testaverde, Anna Maria. 1988. Creatività e tradizione in una 'sartoria teatrale': l'abito scenico per le feste fiorentine del 1589. *Il Costume nell'Età del Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 175-187. Firenze: Edifir; Mamone, Sara. 2000. La danza di scena negli intermedi fiorentini (1589-1637). *The Influence of Italian Entertainments on Sixteenth and Seventeenth century Music Theatre in France, Savoy and England*, ed. por Marie-Claude Canova-Green y Francesca Chiarelli. Lewiston (N.Y.): Edwin Mellen Press, 13-27; Badolato, Nicola. 2012. Rileggere i 'costumi teatrali' di Aby Warburg: lo sguardo del musicologo. *I molti rinascimenti di Aby Warburg. Schifanoia*, 42-43: 189-199.

[5] «El vestido y las plumas celeste. La sobreveste parte de las plumas y llega hasta las rodillas; está circundada por bandas de hermoso bordado, de las que penden borlas de oro; y tanto ésta como el traje están totalmente bordadas de estrellas», la traducción es mía. El *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, 1739 (16 de

na d´aspetto grave, e con semplice acconciatura; la vesta di rico velluto pagonazzo con fregi d´oro dappiè, e dinanzi, e pieno tutto ´l busto di borchie d´oro, e ´l cinto di gioe […]» (Warburg [1895] 2005: 387)[6]. Estas descripciones, como se percató el propio Warburg, coinciden con los dibujos conservados de Bernardo Buontalenti (fig. 2).



Figura 2. Bernardo Buontalenti. Vestuario para los *intermezzi* de *La Pellegrina*, 1589. London, Victoria & Albert Museum.

El vestuario *all'antica* compuesto de túnica, sobreveste y velos es el que llevan diosas, ninfas y alegorías representadas en pinturas, dibujos y grabados del Quattrocento, como se comprueba, entre otros, en las obras de Ghirlandaio, Botticelli o Mantegna. En lo que respecta a las fuentes impresas que pudieron servir de guía iconográfica a los artistas del Renacimiento para la configuración de este modelo de vestimenta, sin obviar la importancia del papel desempeñado por Boccaccio con *La Genealogía de los Dioses*, así como por la literatura sobre mitología que le sucedió durante el siglo XV, hay que esperar, como analizó Jean Seznec, hasta mediados del siglo XVI para que se renueve en Italia la tradición mitográfica desprovista ya de contenido moralizante. La falta de obras de este género tendría que ver, según Seznec, con el hecho de que, en Italia, el contacto y la intuición inmediata de la Antigüedad hacían superfluos estos medios escolares (Seznec [1940] 1983: 185-188). De los tres manuales italianos sobre mitolo-

octubre de 2024), define *sobrevesta*: «Casacón, ò casaca, que se pone sobre lo demás del vestido. Lat. *Superna palla*». CERV. Quix. tom. 2. cap. 14:
https://apps.rae.es/DA_DATOS/TOMO_VI_HTML/SOBREVESTA_002437.html. Actualmente, el diccionario de la RAE contiene el término "sobreveste": "Prenda de vestir, especie de túnica, que se usaba sobre la armadura o la vestimenta".

[6] «*Fortuna Giovevole ad Amore*. Una joven de aspecto grave y peinado sencillo; su vestido de rico terciopelo violaceo con adornos de oro en la parte baja y delante, y lleno todo el pecho con tachuelas de oro y un ceñidor de joyas […]», (la traducción es mía).

gía que entre 1548 y 1556 lograron un gran éxito, el de Vincenzo Cartari, *Le immagini dei Dei degli Antichi* (Venecia, Marcolini, 1556) es el enfocado fundamentalmente hacia la iconografía (fig. 3)[7] y el que quizá pudo servir más directamente de inspiración a los artistas en general, y a Buontalenti en particular, en el diseño del vestuario de los *intermezzi*. Otro importante manual que en esos años centrales ofrece un importante repertorio de imágenes de los dioses de la Antigüedad es el de Achille Bocchi, *Symbolicae questiones*, publicado en Bolonia en 1555.



Figura 3. Vincenzo Cartari. Fortuna. *Le immagini dei Dei degli Antichi*, 1556. Venecia, Marcolini.

La principal diferencia entre el vestuario femenino que reproducen estos manuales de mitos o de emblemas y el diseñado por Buontalenti estriba en los ricos adornos que complementan el vestuario de los *intermezzi*, lo cual justificaba Warburg, como ya se ha señalado, aduciendo que este tipo de espectáculos no era un arte dramático que se expresa con palabras, sino un «arte festivo mitológico, y que éste es mudo y mímico por naturaleza, por lo que necesita apoyarse en accesorios y adornos».

La influencia que ejercieron en la pintura el tipo de indumentaria y los ornatos usados en los escenarios del Renacimiento se hizo definitivamente más evidente a partir de las festividades florentinas de 1589, consideradas el punto culminante de los fastos de entonces. En las notas manuscritas al texto sobre los *intermezzi*, el propio Warburg establece relaciones con algunas pinturas y remite, por ejemplo, a una de Pellegrino Tibaldi donde aparecen representadas las Musas en un grupo, preguntándose el historiador a sí mismo: «¿No podría ser esta obra, reali-

[7] Además del tratado de Cartari, se publicaron en esos años centrales del siglo XVI: *La historia de los dioses* (1551) de Lilio Gregorio Gyrardi y *La mitología* de Natale Conti (1551). Según Jean Seznec, en la documentación de Cartari, las fuentes "plásticas" ocupan por lo demás un lugar mínimo, las imágenes procederían de descripciones de textos antiguos, así como de algunos restos arqueológicos y medallas antiguas (Seznec [1940] 1983: 203).

zada por el artista que fue maestro de Carracci, una evocación de las representaciones teatrales de 1589?»[8].

2. EL TALLER PATERNO: LA ACTIVIDAD DE PROSPERO FONTANA COMO ESCENOGRÁFO Y LA HUELLA EN LAVINIA FONTANA

En la investigación en torno a Lavinia Fontana se ha resaltado en numerosas ocasiones la importancia del vestuario a la moda pintado en los retratos para las damas nobles de su ciudad[9]. Sin embargo, por lo que respecta al vestuario *all'antica*, solo muy recientemente se ha establecido una relación entre el que llevan algunos personajes pintados por Lavinia y los trajes inspirados en el mundo del espectáculo. Así se hizo notar a propósito de un cuadro de la artista presente en la exposición que tuvo lugar en Dublín en 2023: *Lavinia Fontana. Trailbrazer, Rule Breaker*, muestra en la que se estableció la relación con un dibujo de Buontalenti para los *intermezzi* florentinos de 1589 (Bradi 2023: 74-76).

La participación de mujeres artistas en el diseño del vestuario o de la escenografía para la puesta en escena de espectáculos cortesanos en los siglos de la Edad Moderna es aún desconocida. Las limitaciones sociales y académicas impuestas a las mujeres, en lo que a la práctica de géneros pictóricos se refiere, obstaculizarían su acceso a dicha actividad. Intervenir desde el ejercicio del arte de la pintura en el mundo de la escena no resultaría factible en el caso de las mujeres, incluso para aquellas que, en una ciudad como Bolonia, tuvieron mayores oportunidades de desarrollar su actividad artística[10].

---

8 «La pintura de Pellegrino Tibaldi en Bolonia, Pinacoteca (nº 575): a la izquierda, las Piérides transformadas en urracas; en primer plano, tres diosas, a la derecha, las Musas», (Warburg [1895] 2005: 384). En correspondencia con esta pintura alude también a otra obra de Tibaldi: *Apolo y las Musas*, Parma, Reale Galleria, nº 181, así como a un grabado conservado en el British Museum, a partir de dibujo de Anibale Carracci, «de Apolo matando a Pitón que está claramente influido por el dibujo de Buontalenti».

9 Entre las publicaciones que han catalogado su obra o estudiado la formación, contexto familiar, trayectoria e importancia social de la artista, véanse: Murphy, Caroline. 1996. *Lavinia Fontana; an Artist and her Society in late Sixteenth-Century Bologna* [Tesis Doctoral, London University College], https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1349274/1/339172_vol1.pdf; Murphy, Caroline. 2003. *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*. New Haven: Yale University Press; Muraro, Maria Teresa. 1989. *Lavinia Fontana bolognese "pittora singorale"*. Roma: Jandi Sapi Editore; Fortunati, Vera. 1994. *Lavinia Fontana. 1552-1614*. Milano: Electa; De Girolami Cheney, Liana. 2020. *Lavinia Fontana´s Mythological Paintings: Art, Beauty, and Wisdom*. Cambridge Scholar Publishing. En España, Leticia Ruiz, fue comisaria y editora del catálogo de la exposición en el Museo Nacional del Prado *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguisola y Lavinia Fontana*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019; así mismo, Ruiz, Leticia. 2019. El lujo boloñés en la pintura de Lavinia Fontana. *Ars Renovatio*, 7: 401-412.

10 El número de pintoras que trabajaron en la ciudad de Bolonia fue muy notable, recientemente Babette Bohn ha sacado a la luz sesenta y ocho mujeres activas como pintoras, escultoras, grabadoras y bordadoras entre los siglos XV y XVIII. La autora examina las circunstancias políticas, culturales y sociales que les permitieron triunfar en mayor número en esta ciudad, destacando de qué manera la «heterogeneidad patronal» de Bolonia benefició a las mujeres artistas. Véase: Bohn, Babette. 2021. *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Lavinia Fontana transgredió algunas limitaciones, como la de "atreverse" a pintar desnudos femeninos, posiblemente incluso tomados del natural. Con ello, atendía la demanda de una selecta clientela masculina que se deleitaba con la desnudez de divinidades mitológicas como Galatea o la propia Minerva, eludiendo con ello el contenido de los sermones del cardenal Gabriele Paleotti e incluso de su influyente *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582). Inmersa como estuvo, a partir de su madurez personal y profesional, en atender una alta demanda de clientes distinguidos, se desconoce si en algún momento de su aprendizaje en el taller de su padre, o incluso con posterioridad, llegaría a colaborar con él en la realización de los diseños que Prospero Fontana llevó a cabo para la puesta en escena de varias representaciones teatrales, como más adelante veremos.

En su ejercicio profesional y en el repertorio de temas tratados por la artista resulta fundamental, como ha venido siendo subrayado por la investigación en torno a su obra en las últimas décadas, la formación en el taller paterno. Sería allí donde no solo pudo entrar en contacto con algunos de los colaboradores de su padre en tareas escenográficas, como Giorgio Vasari o Bernardo Buontalenti, sino que también aprendería de los bocetos y dibujos destinados a los encargos para las representaciones teatrales.

Lavinia Fontana (1552-1614) fue la única hija que sobrevivió del artista boloñés Próspero Fontana (c. 1512- 1597). Como casi todas las artistas de los siglos XVI y XVII, a excepción de Sofonisba Anguisola, procedía de familia de pintores en la que la ausencia de hijos varones o la disponibilidad de materiales y el aprendizaje gratuito permitían a las hijas acceder a una carrera artística que de otro modo les habría sido vedada (Parker y Pollock 2021: 48). Nació en un hogar modesto, pero con poderosas conexiones con la aristocracia boloñesa, los líderes eclesiásticos locales y diversos académicos. Su madre, Antonia de'Bonardis, descendía de una familia que dirigía una importante editorial en Bolonia y fue, precisamente, esta íntima conexión con una imprenta de éxito lo que permitió a Próspero Fontana entablar contactos con eruditos y académicos que publicaban obras con su familia política. Prospero supo utilizar estos contactos a la hora de elegir dos miembros masculinos de la nobleza local para reconocer el nacimiento de su hija, gesto que favoreció la carrera artística de Lavinia al recibir el apoyo y patrocinio de la aristocracia boloñesa y permitirle establecer estrechas relaciones con las damas nobles de esa ciudad (Murphy 2003: 18). Durante veinte años, a partir de la década de 1580, Fontana fue la retratista preferida de las mujeres de la nobleza boloñesa. La fama de la artista se extendió a Roma, adonde se trasladó en 1604, allí se convirtió en retratista de la corte de Paulo V y recibió numerosos honores, siendo la primera pintora admitida en la Academia de San Lucas en Roma.

La fortuna crítica de Lavinia Fontana se hizo eco relativamente pronto de su formación en el taller de su padre, pero también de sus capacidades y progresos. Giulio Mancini, en *Considera-*

zioni sulla pittura (1620), ya advirtió del talento natural y su formación familiar (Mancini 1956: 233). Más tarde, Carlo Cesare Malvasia, en *Felsina Pittrice. Vite de'pittori bolognesi*… (1678), relata la alta estima que recibió la pintora entre el pontificado y la aristocracia:

> Serví anch'ella Pontefeci, e fú la Pittrice di Papa Gregorio XIII e di tutta la Casa Boncompagni, che l'onorò sempre, la beneficò, la pretesse; e tanto grande fu la stima, che ne fece, che […] invitatavi da quelle Eccellenze, vi fu ricevuta come una Principessa, facendosele formale incontro, & armandosi le strade delle solite Milizie in fila, e in ordinanza al suo arrivo[11].

En el supuesto de que Lavinia hubiera colaborado con su padre en tareas de diseño de escenografías, al no ser esta una actividad considerada por los biógrafos tan relevante como para ser reseñada (aunque con frecuencia recibieran los artistas elevados salarios y gran reconocimiento en el entorno de la corte), sería normal que no se aludiera a ello. De hecho, aunque en la biografía de Prospero Fontana trazada por Malvasia no se menciona nada al respecto, se tiene constancia por diversas fuentes de, al menos, tres ocasiones en las que Prospero se ocupó del diseño para la puesta en escena de eventos importantes, entre otros, con motivo de las bodas de Francisco I de Medici y Juana de Austria, evento para el que Vasari diseñó el teatro. En cualquier caso, el referente directo para algunas composiciones pintadas por Lavinia en las que se advierte la actividad teatral fue su padre pues, como ha sido advertido por varios investigadores, la maestría perspectívica que Prospero Fontana despliega en sus cuadros remite directamente a la escena (Vallieri 2014).

Están documentados tres encargos en los que Próspero Fontana trabajó como escenógrafo, sucesivamente en Bolonia, Roma y Florencia, pero posiblemente su actividad en este ámbito fuera mayor de lo que hasta ahora se ha descubierto, por lo que se deduce de la práctica de "reciclar" estructuras y materiales empleados en las representaciones, como a continuación veremos se puede deducir de un contrato conservado. Gracias a los contactos e influencia de la familia política de Prospero Fontana, el joven Gabriele Paleotti, futuro arzobispo de Bolonia, junto con el académico Armodio de Santi, firmaron un contrato con el artista el 5 de enero de 1543 para la realización de la escenografía y el vestuario de una comedia representada por la Accademia degli Affumati, una academia literaria popular entre la nobleza boloñesa (Murphy 2003: 16). El contrato establece que Prospero se ocuparía del diseño de

[11] «Sirvió a los pontifices, y fue la pintora del papa Gregorio XIII y de toda la casa Boncompagni, que la honró siempre, la benefició y la protegió, y era tan grande su estima que […] invitada por aquellas excelencias fue recibida como una princesa organizandosele un encuentro formal, componiéndose las calles con los habituales soldados en fila y en orden a su llegada», cfr. Malvasia, Carlo Cesare. 1678. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*... Bologna: Erede di Domenico Barbieri, 219. DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.30152#0241 (20 de octubre de 2024), la traducción es mía. Malvasia cuenta también cómo todas las damas de la ciudad deseaban un retrato pintado por Lavinia llegándole a pagar, nos dice, más que en lo que su época se había pagado a grandes retratistas de enorme prestigio en Italia como Van Dyck o Justus Susttermans.

las escenas y del vestuario de los cinco *intermezzi* de carácter mitológico (Bianchi 2008: 49). Según Ilaria Bianchi, este pintor y escenógrafo estaría estaría habituado a trabajar para el teatro, pues en el contrato se explicita claramente que él se quedará con «i ponti [estructura lignea del escenario], i panni in presto ai comedianti» [el vestuario prestado a los actores] así como las cadenas «congiunte ai ponti». Probablemente la intención era reutilizar estos materiales en otras producciones escénicas (Bianchi 2008: 37)[12]. Los Affumati se quedaron con el mobiliario escénico y «gli habiti da vestir i nudi» [los trajes para vestir los desnudos]. Lorena Vallieri, por su parte, también se pregunta ¿se trata de un patrimonio al que se recurriría en otras representaciones?[13], y añade además que este contrato constituye un testimonio casi desconocido hasta tiempos recientes y que documenta una especie de escenario modular «prefabricado» digno de la mayor atención en la historia material del teatro del siglo XVI.

En cuatro días Prospero Fontana se compromete en dicho contrato a entregar el dibujo de «una scena di finta Ferrara […]» [una escena que simulaba Ferrara] y, en caso de insatisfacción de los comitentes, modificarlo según el gusto de ellos. También se le encomienda la tarea de realizar un aparato «da fuoco» e «da fumo», una máquina pirotécnica en honor de la denominación asumida por los académicos. Debía construir el monte Etna con «legnami e tela» [madera y tela], sería un volcán dotado de apertura superior que garantizaría la salida de humo «odoriferi», y de la misma embocadura debería salir una llamarada inodora. Consumada la llama del volcán, con la apertura del Etna se vería en escena la fragua de Vulcano, siendo los protagonistas en ese momento «una Venere, un Vulcano, tre amori, tre ciclopi, due impegnati a battere col martello l'incudine per fabbricare strali dorati e finti di piombo» [una Venus, un Vulcano, tres amores, tres Cíclopes, dos de ellos martillando el yunque para hacer flechas de oro y falso plomo].

La cumbre del éxito de Prospero Fontana le llegó en la década de 1550 gracias a su amistad con el cardenal Giovanni Maria Del Monte, que sirvió como vice-legado de Bolonia en 1534 y legado de la región de Romagna entre 1540-1542 y que fue elegido papa Julio III en 1550. El evidente cariño de este papa por Bolonia le hizo llevar a Roma a un número de artistas que trabajaban en aquella ciudad, entre ellos Jacopo Vignola, Pellegrino Tibaldi y Girolamo da Capri, ofreciéndole a Prospero los encargos más importantes. Entre 1553-1555 Prospero Fontana estuvo a cargo de la decoración de la Villa Giulia (Roma) y del palacio de la familia Del Monte (hoy Palazzo Firenze) en Campo de Marte. Prospero trabajó inicialmente en el mismo Palacio Vati-

[12] Sobre la práctica del reciclaje de escenografías, véase: Mamone, Sara. 1992. Callot e lo spettacolo fiorentino: Il risparmio e lo spreco. *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*. Milano: Mazzotta, 69-83. Más recientemente: Mamone, Sara. 2003. *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo*). Roma: Bulzoni, 149-168.

[13] Lorena Vallieri se pregunta si se trataría de un patrimonio al que se recurriría en otras representaciones, y añade que este contrato constituye un testimonio casi desconocido hasta tiempos recientes que documenta una especie de escenario modular «prefabricado», digno de la mayor atención en la historia material del teatro del siglo XVI (Vallieri 2024: 355-356).

cano decorando los apartamentos del Papa y diseñando el escenario para una comedia, como ya había hecho para la Academia degli Affumati una década antes (Murphy 2003: 17)[14].

Una década más tarde, Prospero Fontana y Vasari colaboran en tareas escenográficas. Ambos artistas, que ya se habían encontrado en Bolonia en 1539, vuelven a coincidir en Florencia, en 1565, con motivo de las bodas de Francisco I de Medici y Juana de Austria, ocasión para la cual el pintor-escenógrafo boloñés realizó en el Palazzo Vechio la escena urbana de *La Cofanaria* (1565) en el teatro diseñado por Vasari[15]. Cuando Prospero realiza esta escenografía en 1565, Lavinia tiene 13 años y hemos de suponer que ya trabajaba en el taller de su padre ayudándole en las tareas propias de una aprendiz de su edad. Los bocetos que tanto para la escenografía de *Cofanaria*, como los que dos décadas atrás realizó su padre para la Accademia degli Affumati (1543), estarían a su alcance y servirían también de inspiración para las composiciones de la pintora.

Lavinia Fontana reveló en diversas obras su habilidad para asimilar y reinterpretar la experiencia escenográfica de su padre y el círculo de artistas que con él trabajaron en el diseño de varias puestas en escena. En *Las bodas de Caná*, óleo sobre cobre pintado por Lavinia ca. 1575-80, la composición está inspirada en una obra con el mismo tema que Vasari realizó en 1566 para el refectorio de San Pietro en Perugia. En el boceto conservado en la Galleria degli Uffizi, *Estudio para Las bodas de Caná*, Vasari muestra su concepción escenográfica al diseñar una amplia escalinata cóncava a modo de cávea rematada por una columnata desde la que se asoman varios personajes. Este graderío, así como la disposición de la mesa y sus comensales en primer plano, son muy similares a los que pinta Lavinia Fontana en la obra mencionada; sin embargo, la pintora introduce entre ambos elementos otro tramo de escalinata convexa, dotando con ello a la escena de mayor profundidad (fig. 4). Este prototipo de escalera cóncava-conve-

[14] Para más información sobre la comedia representada en tiempos del Papa Julio III: Caroline P. Murphy remite a: Nova, Alessandro. 1988. *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): Profane Imagery and Buildings for the Del Monte Family in Rome*. New York: Garland.

[15] El teatro diseñado por Giorgio Vasari ocupó el *salone dei Cinquecento* en el Palacio della Signoria. El telón fue realizado por Federico Zuccari y debía tener la función de introducir visualmente el lugar de la acción, esto es, la escenografía pintada por Prospero Fontana que se hacía visible en el momento en que se alzaba el telón. La escenografia de Fontana marcó «la fusión de la "plaza y la calle" según el modelo de Peruzzi de la "calle larga" enfocada al infinito. Este modelo fue experimentado por Vasari en la perspectiva sintética de Roma para la puesta en escena veneciana de *La Talanta* (1542), obra de Pietro Aretino, representada por la Compagia della Calza dei Sempiterni, donde participó también Bernardo Buontalenti con la creación de una nube y de autómatas en el fondo, cfr. Lorena Vallieri, op. cit. pp. 354-355. Destruido en 1839, el telón pintado por Zuccari, era según Vasari, una «vaghissima e grandissima tela di diversi animali in diversi modi cacciati e presi dipinta», de 15 brazos de alto y 23 de ancho (en torno a 9 x 13,50 metros): Vasari, Giorgio. 1565. *Descrizione dell'Apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*. 'Le Opere di Giorgio Vasari', ed. por Gaetano Milanesi. Firenze 1878-1885, VIII, 1882, 572, cfr. *Progetto Euploos*. Gabinetto dei disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi: https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=11074+F (26 de octubre de 2024). Sobre la participación de Prospero Fontana en las fiestas florentinas de 1565 véanse, entre otras publicaciones: Testaverde, Anna Maria. 1992. Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili. *Per Ludovico Zorzi*, ed. por Sara Mamone. *Medioevo e Rinascimento*, vi/n.s., iii: 83-95; Daniele, Giulia. 2019. Prospero Fontana pittore, scenografo e plasticatore. *Horti Hespedirum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artística*, I: 164.

xa había sido utilizado por Sebastiano Serlio en el aparato efímero para la entrada de Enrique II de Francia en Lyon (1548) y, posteriormente, en el Libro Tercero de su tratado (1551), Serlio reproduce el mismo esquema presente en la exedra del Belvedere de Bramante en el Vaticano. Este modelo tendrá una notable fortuna y será también el empleado por un discípulo de Vasari, Bernardo Buontalenti, en el escenario del teatro mediceo de los Uffizi (1586).



Figura 4. Lavinia Fontana. *Las bodas de Caná*, ca. 1575-80. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

3. EL EFECTO DE LOS *INTERMEZZI*: VISTIENDO A DIOSAS, SANTAS Y REINAS

La extraordinaria capacidad de la pintora para imitar las texturas de las vestimentas y de los adornos, según los cánones de la moda boloñesa de su época, contribuyó sin duda a su fama de gran artista. Cesare Malvasia señala, en lo que a las damas nobles se refiere, que estaban fascinadas por la pintora, a quien además de tratarla como una princesa, buscaban su compañía además de sus retratos (Ruiz 2019: 407). Esta particular destreza en el tratamiento del vestuario alcanza su cenit en una obra de madurez, la magnífica tela de la Galería Nacional de Dublín: *La visita de la reina de Saba al rey Salomón* (1599). Cronista visual de una sociedad autocomplaciente y satisfecha, además de representar con extraordinaria habilidad el vestuario *alla moda* boloñesa, Lavinia Fontana buscó también inspiración en el vestuario *all'antica* utilizado en los espectáculos para vestir en su pintura a diosas, santas y reinas.

En las primeras composiciones de tema religioso que pinta Lavinia se aprecia el uso de un tipo de vestuario que recuerda el empleado por su padre en obras como *La disputa de Santa Catalina* (1551) (fig. 5). Prospero Fontana viste a la santa con un traje de inspiración clásica en el que se aprecian detalles ornamentales como la cenefa con óvalos que remata la sobreveste de

la santa y de la que penden perlas, o las joyas que adornan el tejido sobre los hombros y el pecho, elementos todos que, por otro lado, encontraremos en los diseños de Bountalenti para los *intermezzi* de 1589. Un eco de este modelo paterno se aprecia en la indumentaria que lleva el personaje femenino situado a la izquierda de la mesa en *Las bodas de Caná* (fig. 4).



Figura 5. Prospero Fontana. *Disputa de Santa Catalina*, 1551. Iglesia de Sta. Maria del Baraccano, Bolonia.

En 1590 la artista pinta un *San Francisco de Paula bendiciendo un niño*. Esta obra, firmada y fechada sobre una de las plataformas que calza el santo, pertenecía a un retablo que se colocó originalmente en la capilla Vizzani de Santa Maria della Morte (Bolonia)[16] (fig. 6). La mujer que se arrodilla y ofrece el niño al santo está ricamente ataviada con prendas que la diferencian sensiblemente del séquito que la acompaña. Sobre su amplio y largo vestido rojo, una sobreveste dorada se ajusta en el torso por un cinturón. Esta prenda, que no llega hasta la rodilla, está delicadamente ornamentada con una cenefa que remata la parte inferior y que contiene óvalos con algunas escenas. El exquisito remate textil se complementa con perlas y otras joyas, las mismas que se repiten en el festón que cae sobre la manga de gasa blanca tejida con hilos de oro. Sobre la cabeza, una corona sujeta un transparente velo que se desliza sobre los hombros y con el que envuelve, a su vez, al niño.

[16] En relación al tema representado, Mari Teresa Cantaro alude a la interpretación iconográfica más aceptada, según la cual la figura arrodillada representaría a Luisa de Saboya (1476-1531), mujer de Carlos de Orleans, que implora la bendición y la cura de su hijo Francesco I de Valois, futuro rey de Francia, cfr. Cantaro, María Teresa. 1989. *Lavinia Fontana bolognese*. Roma, Jandi Sapi Editore, 150.



Figura 6. Lavinia Fontana. *San Francisco de Paula bendiciendo a un niño noble*, 1590. Bolonia, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

El tema de este cuadro, diversamente interpretado, corresponde a unos milagros realizados por San Francisco de Paula durante su estancia en la corte francesa. Según Caroline Murphy, la indumentaria de la figura arrodillada recuerda las indicaciones para el vestuario de los actores en una representación sobre Santa Catalina que tuvo lugar en Santa Maria del Baraccano, en Bolonia, el mismo año que Lavinia pinta este cuadro, y donde el vestido para la representación es descrito *alla romana*[17]. Murphy señala también que la elección de este vestuario teatral pudo guardar relación con los frescos en el palazzo Vizzani, donde a comienzos de la década de 1560 Prospero Fontana y sus discípulos Lorenzo Sabatini y Orazio Samacchini habían pintado escenas como la historia de Ciro, donde las figuras vestían similares trajes *alla antica* (Murphy 2003: 173). Sin embargo, Murphy no parece advertir que el cuadro de Lavinia Fontana con la escena de San Francisco de Paula se pintó un año después de la representación de *La Pellegrina*, ocasión para la que Buontalenti diseñó un vestuario que parece la inspiración más directa para el traje del personaje arrodillado pintado por la artista. No parece casual que, tanto en la descripción de la representación teatral sobre Santa Catalina, como en el cuadro del mismo

[17] «Such costume also recalls the specifications for the dress of the actors in a play about Saint Catherine put at Santa Maria Barracano in 1590, where the costume is described as *alla romana*, implying classical dress». Se refiere Murphy a la titulada *Tragedia di S. Caterina; dal Reverende Padre Giulio Mazarino Palermitano, della Compagnia di Gesú*, cfr. Murphy (2003: 173).

tema de Lavinia, ambas creaciones del mismo año, nos encontremos con un tipo de traje que remite al de los famosos *intermezzi* florentinos (fig. 7).



Figura 7. Bernardo Buontalenti. Vestuario para los *intermezzi* de *La Pellegrina*, 1589. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale.

No debemos dejar pasar por alto el fondo arquitectónico empleado en esta escena de San Francisco de Paula. Nuevamente, la composición remite a modelos vasarianos, en particular, a una de las tablas pintadas por Vasari durante su estancia boloñesa (1539-1540): *Jesucristo en casa de Marta*, para el refectorio del monasterio benedictino de San Michele in Bosco en 1540 (Bradi 2023: 69)[18]. Esta obra, que probablemente conocería Lavinia, situada en el centro de las tres pintadas para el refectorio, expresa un fuerte interés por la ambientación arquitectónica. La escalera situada a la izquierda, por donde descienden algunos personajes, así como la estancia superior limitada por una balaustrada, logra aumentar ilusoriamente el espacio.

Un modelo de vestimenta muy similar al empleado por Lavinia Fontana en el mencionado cuadro para el retablo de la capilla Vizzani, si bien menos ornamentado, es el del personaje masculino que aparece en primer plano en la *Escena de sacrificio* (1592), pintado por encargo de la familia Magnani dos años después (Bradi 2023: 110). El mismo tipo de vestuario *all'antica* encontramos en un cuadro de Santa Cecilia y San Sebastián (1590-1592 ca.) (fig. 8), aquí utilizando incluso la misma paleta de colores que el de San Francisco de Paula de 1590.

[18] Cuadro conservado en la Pinacoteca Nazionale di Bologna. *Gessù Cristo in casa de Marta* https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/381-gesu-cristo-in-casa-di-marta (20 de octubre de 2024).



Figura 8. Lavinia Fontana. *San Sebastián y Santa Cecilia* (Detalle), ca. 1590-1592. Corsham Court, Wiltshire.

La última obra pintada por la artista, antes de morir en 1614, representa la diosa Minerva (fig. 9), diosa de la sabiduría y de las artes, además de protectora de las tejedoras a quienes, como ha sido sugerido por algún investigador, podrían aludir los preciosos tejidos que sostiene. Este cuadro de dimensiones considerables (258 x 190) es un desnudo probablemente pintado del natural, algo insólito en las pintoras de su época, encargado por el cardenal Scipione Borghese, quien deseaba un cuadro similar al pintado por Lavinia Fontana en 1604-1605 (actualmente en la colección Pavirani de Bolonia)[19].

[19] La obra pintada por Lavinia Fontana en 1604-5 fue un encargo de Marco Sittico Altemps, cuyo nombre –como ha descubierto recientemente Patrizia Tosini (2019, pp 225-228)– aparece en el poema de Ottaviano Rabasco de 1605, titulado *La Pallade ignuda della famosa pittrice Lavinia Fontana* ('La Pallas desnuda de la famosa pintora Lavinia Fontana'), cfr. Lommelli, Antonio. Galleria Borghese, Lavinia Fontana, *Minerva in atto di abbigliarsi*: https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/minerva-in-atto-di-abbigliarsi (16 de octubre de 2024). El tema de esta obra podría tener su origen en dos textos del siglo XVI: *Le imagini degli Dei degli Antichi*, de Vincenzo Cartari, y *Symbolicae questiones*, de Achille Bocchi, obra publicada en Bolonia en 1555 que contiene varios grabados de Andrea Alciati y Giulio Bonasone (*ibídem*). Más recientemente: Maria dal Pozzolo, Enrico. 2019. *Un apice erotico di Lavinia Fontana*. Treviso: Zel Edizioni; este autor establece una relación, en lo que a temática erótica se refiere, entre las dos Minervas pintadas por la artista y el cuadro por él atribuido a la misma Lavinia Fontana: *Venus y Marte* del Palacio de Liria. Véase también la conferencia impartida en el Museo del Prado con motivo de la exposición Sofonisba Anguisola y Lavinia Fontana: Enrico Maria dal Pozzolo. 2020. Las libertades de Lavinia Fontana. https://www.museodelprado.es/recurso/las-libertades-de-lavinia-fontana/fc6e040d-9c26-4b13-8564-70df39dc4119?searchMeta=lavinia%20fontana (29 de octubre de 2020).



Figura 9. Lavinia Fontana. *Minerva vistiéndose,* 1613. Roma, Galleria Borghese.

Aunque Lavinia incluye los atributos de la diosa (la armadura, el casco, el búho y el olivo), su imagen es muy poco convencional. Llama poderosamente la atención el vestido ricamente ornamentado que sostiene, cuya estructura y tejidos remiten nuevamente al vestuario *all'antica* de los *intermezzi* florentinos, la combinación de los tonos rojo y dorado, el festón ricamente ornamentado que remata una de las piezas del traje, las mangas de gasa transparente y el velo con estampado de hilo dorado que acompaña el conjunto.

El cuadro, titulado habitualmente *Minerva vistiéndose*, nos genera la duda sobre si la acción representada es realmente la de vestirse o desvestirse. Tal vez en esa ambigüedad resida el interés que hace siglos despertara en su propietario y el atractivo que hoy sigue suscitando. Dada la actitud transgresora de la artista al afrontar el desnudo femenino, aunque los atributos son los de una diosa y tanto su cuerpo como su rostro parecen idealizados, me permito formular una nueva hipótesis a sumar a las dramaturgias visuales en la pintura de la artista, ¿podría haber servido de modelo para esta *Minerva* una actriz o una dama noble que se viste (o se desviste) tras actuar en una comedia o *intermezzi* mitológico?

BIBLIOGRAFÍA

Badolato, Nicola. 2012. Rileggere i 'costumi teatrali' di Aby Warburg: lo sguardo del musicologo. *I molti rinascimenti di Aby Warburg. Schifanoia*, 42-43: 189-199.

Berti, Franco. 1980. Studi su alcuni aspetti del diario inedito di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589. *Il teatro dei Medici. Quaderni di Teatro*, II, 7: 157-168.

Bianchi, Ilaria. 2008. *La política delle immagini nell´età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e commitente*. Bologna: Editrice Compositori.

Bohn, Babette. 2021. *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Bradi, Aoife. 2023. *Lavinia Fontana. Trailblazer, Rule Breaker*. Dublín: National Gallery of Ireland.

Cantaro, María Teresa. 1989. *Lavinia Fontana bolognese*. Roma: Jandi Sapi Editore.

Checa, Fernando. 2010. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924- 1929). *Atlas Mnemosyne*, ed. por Fernando Checa. Alicante: Akal.

Dal Pozzolo, Enrico Maria. 2019. *Un apice erotico di Lavinia Fontana*. Treviso: Zel Edizioni.

Daniele, Giulia. 2019. Prospero Fontana pittore, scenografo e plasticatore. *Horti Hespedirum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artística*, I.

De Girolami Cheney, Liana. 2020. *Lavinia Fontana´s Mythological Paintings: Art, Beauty, and Wisdom*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.

Didi-Huberman, Georges. 2002. *Ninfa moderna. Essai sur les draps tombes*. París: Gallimard.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Forster, Kurt W. 2005. Introducción. *El renacimiento del paganismo*, ed. por Felipe Pereda, 11-56. Madrid: Alianza Forma.

Fortunati, Vera. 1994. *Lavinia Fontana. 1552-1614*. Milano: Electa.

Malvasia, Carlo Cesare. 1678. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*... Bologna: Erede di Domenico Barbieri.

Mamone, Sara. 2000. La danza di scena negli intermedi fiorentini (1589-1637). *The Influence of Italian Entertainments on Sixteenth and Seventeenth century Music Theatre in France, Savoy and England*, ed. por Marie-Claude Canova-Green y Francesca Chiarelli, 13-27. Lewiston (N.Y.): Edwin Mellen Press.

Mamone, Sara. 1992. Callot e lo spettacolo fiorentino: Il risparmio e lo spreco. *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, 69-83. Milano: Mazzotta.

Mamone, Sara. 2003. *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo*), 149-168. Roma: Bulzoni.

Mancini, Giulio. (1620) 1956. *Considerazioni sulla pittura*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei.

Michaud, Philippe-Alain. 2007. *Aby Warburg and de Image in Motion*. New York: Zone Books.

Muraro, Maria Teresa. 1989. *Lavinia Fontana bolognese "pittora singorale"*. Roma: Jandi Sapi Editore.

Murphy, Caroline. 2003. *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*. New Haven: Yale University Press.

Murphy, Caroline. 1996. *Lavinia Fontana; an Artist and her Society in late Sixteenth-Century Bologna* [Tesis Doctoral. London University College]. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1349274/1/339172_vol1.pdf

Nova, Alessandro. 1988. *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): Profane Imagery and Buildings for the Del Monte Family in Rome*. New York: Garland.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. 2021. *Maestras antiguas. Mujeres, Arte e ideología.* Madrid: Akal.

Seznec, Jean. (1940) 1983. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.

Ruiz, Leticia. 2019. *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguisola y Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Ruiz, Leticia. 2019. El lujo boloñés en la pintura de Lavinia Fontana. *Ars Renovatio*, 7: 401-412.

Testaverde, Anna Maria. 1991. L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo del 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi. *Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala*, VII ,11-12.

Testaverde, Anna Maria. 1988. Creatività e tradizione in una 'sartoria teatrale': l'abito scenico per le feste fiorentine del 1589. *Il Costume nell'Età del Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 175-187. Firenze: Edifir.

Testaverde, Anna Maria. 1992. Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili. *Per Ludovico Zorzi*, ed. por Sara Mamone. *Medioevo e Rinascimento*, vi/n.s., iii: 83-95.

Vallieri, Lorena. 2014. Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543), *Drammaturgia*, Anno XI: 347-368.

Warburg, Aby. (1905) 2005. Durero y la Antigüedad italiana en Aby Warburg. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. por Felipe Pereda, 401-407. Madrid: Alianza Forma.

Warburg, Aby (1895). 2005. El vestuario de los *intermezzi* de 1589. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. por Felipe Pereda, 291-328. Madrid: Alianza Forma.

LA CIGARRERA EN LA OBRA PICTÓRICA DE GONZALO BILBAO

FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MARÍN

1. EL TABACO: UN LUJO AL SERVICIO DEL ESTADO

Es muy probable que el consumo del tabaco hubiese sido introducido en Cuba por los Aravacas hacia el segundo o tercer milenio a.C. Afirmar que su descubrimiento tuvo lugar en 1492, durante el primer viaje de Colón, contiene una considerable dosis de eurocentrismo. Lo cierto es que los indígenas americanos, antillanos y caribeños lo consumían durante rituales y en usos terapéuticos, ya que atribuían a sus sahumerios virtudes curativas. El antropólogo cubano Fernando Ortiz ideó el neologismo *transculturización* para ser aplicado al trasvase del uso del tabaco, primero a los inmigrantes transoceánicos y a los europeos después. El consumo del tabaco fue de abajo a arriba: primero lo tomaron esclavos y negros. Después los blancos de clases inferiores (Ortiz 1947: 211-212). Finalmente, la nobleza. La sorprendente costumbre, que fue asumida inicialmente como saludable, pronto alcanzó una rápida difusión partiendo desde España, llegando a Rusia, China, Japón y costa occidental de África (Pérez 2002: 7-8).

Su elevado precio en Europa le confirió un carácter elitista que contribuyó a forjar su imagen de producto distinguido y elegante. El tabaco se convirtió en un cultivo industrial y objeto preferente de las transacciones comerciales con España. Este hábito hubo de vencer no pocos prejuicios religiosos hasta generalizarse su consumo en diferentes modalidades: mascado, absorbido por la nariz en forma de polvo o aspirado por la boca al ser quemado: el denominado tabaco de humo. Durante los tres primeros siglos de consumo la modalidad predominante en Europa fue el rapé, un tabaco finamente molido que se aspiraba por la nariz y que se implantó ampliamente en las cortes y ambientes elegantes de Europa. La monarquía española pronto advirtió las posibilidades fiscales y asumió su elaboración, distribución y venta.

2. LA FÁBRICA DE TABACO: FUNCIONALIDAD E IMAGEN DEL ESTADO

Las reales fábricas fueron una iniciativa de la monarquía orientada a la producción de manufacturas suntuarias, que además de generar beneficios económicos evitase costosas im-

portaciones. Surgieron en el siglo XVIII y a esta modalidad pertenecieron, entre otras, la Real Fábrica de Tapices, la Real Fábrica de Cristales de la Granja y también la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla (Sobrino 1996: 115-116). Esta iniciativa, consecuencia de la implantación de la filosofía de la Ilustración, tuvo su paralelo en otros países, como Francia, donde Ledoux proyectó la nueva fábrica de sal de Chaux en 1773 (Vidler 1994: 31) y donde también se construyó la Real Fábrica de Porcelanas de Sevres.

Sevilla, una ciudad puerta de la riqueza que provenía del comercio ultramarino, fue también la vía de entrada del tabaco; dado el incremento exponencial de su demanda, especialmente entre las clases altas, en 1634 fue declarado monopolio por parte del estado, salvo breves periodos de intentos de liberalización de su producción y comercio que no resultaron satisfactorios. El barrio sevillano de San Pedro fue el lugar donde se implantó la primera fábrica de tabacos, un edificio de estructura desordenada y laberíntica, fruto de un crecimiento orgánico en función de las necesidades que pronto fue insuficiente para satisfacer el incremento de la producción.

Sin detener esta, Felipe V encargó el proyecto de una nueva fábrica al mariscal flamenco Jorge Próspero Verboom, militar de sólida formación científica que supervisó y coordinó la construcción dirigiendo a otros tres ingenieros: Ignacio Salas, Diego Bordick y Sebastián van der Borcht. Iniciada en 1728, concluyó lo más esencial en 1757, permitiendo el traslado de la actividad productiva mientras continuaban las obras decorativas y complementarias hasta 1770. El calificado hoy como Palacio Industrial no fue solo, en su momento, el mayor en su categoría de España, sino también uno de los más antiguos de Europa. Destacó por aunar los tres principios propugnados por el arquitecto romano Vitrubio: ornato, solidez y funcionalidad. Esto se resolvió siguiendo un modelo de fábrica bloque estructurada en torno a varios patios, a un exterior a la vez noble y austero, y una atención muy especial a los elementos de seguridad: fosos, muro perimetral frontal y garitas de vigilancia (durante décadas confiada al cuerpo militar de dragones) que garantizaban tanto la continuidad de la producción como la evitación de sustracción de mercancías y el estraperlo. La fecha de conclusión fue grabada en uno de los pilares que sustentaron el puente levadizo –hoy inexistente– que afianzó su carácter de castillo fortificado (Helena 1992: 14). Este fue el escenario en el que tuvo lugar la ficticia historia de Carmen ideada por el escritor romántico Próspero Mérimée, base del libreto de la ópera de Bizet, y que tanto contribuyó a la creación del mito de la cigarrera sevillana.

Pero su mayor virtud fue un diseño racional y científico: su planta surge de la conjunción de un determinado número de módulos cuadrados, de forma que mediante la adición o eliminación de tabiquería interior podían obtenerse amplias salas para acoger a los distintos talleres de elaboración del tabaco, o, por el contrario, reducidos cubículos donde podía almacenarse la mercancía en las condiciones adecuadas de temperatura y humedad cuando la demanda decrecía o la cosecha de hoja de tabaco había resultado particularmente buena. El sistema de

cubrición abovedado encareció el proyecto, pero supuso una garantía ante el riesgo de incendio (Bonet 1990: 127-130).

Durante mucho tiempo la de Sevilla fue la única fábrica tabaquera de España, donde se recibían los grandes fardos conteniendo las hojas de tabaco desecadas provenientes de los territorios americanos, principalmente, de Cuba. La satisfacción de la demanda creciente requirió, posteriormente, de una reducida red de fábricas dispuestas estratégicamente por el territorio peninsular: Cádiz, Madrid, Gijón, Valencia… y más tarde también Tarragona, Alicante y Málaga.

3. CAMBIOS DE HÁBITOS DE CONSUMO

Los indígenas americanos consumían el tabaco en todas sus modalidades, pero fue el tabaco de humo el primero que observaron los españoles, y los portugueses en Brasil, probablemente los primeros que conocieron el tabaco molido y aspirado. En España se importaba el tabaco molido desde Cuba y Santo Domingo hasta que se creó la primera fábrica de tabacos en Sevilla. En la fábrica del barrio de San Pedro se elaboraban tanto cigarros como rapé. Para esta última modalidad se empleaban molinos movidos por acémilas. El trabajo duro de mover los pesados fardos y el manejo de los animales era exclusivo de mano de obra masculina.

Mientras tanto, en la factoría creada en Cádiz en 1741 se incorporaron 180 trabajadoras, llamadas elaborantas o cigarreras, que pronto duplicó su número. La motivación inicial para emplearlas fue que se les pagaban salarios inferiores, pero el resultado inesperado fue que sus dedos delgados y ágiles, entrenados en las tareas domésticas, se demostraron más apropiados para elaborar un producto fino y de calidad en el que el aspecto y la uniformidad se juzgaban esenciales. En Sevilla se mantuvo la mano de obra masculina cuando se produjo el traslado a la nueva fábrica, pero se aprovechó el cierre ocasionado por la ocupación napoleónica para incorporar masivamente a mujeres, que en sus momentos iniciales fueron adiestradas por las cigarreras gaditanas. Los hombres se mantuvieron en la producción de rapé, cuya demanda, a partir de 1780, comenzó a reducirse en favor del cigarro. Este cambio en el hábito de consumo determinó la incorporación masiva de la mujer a este sector productivo. En 1887 se produjo un hecho decisivo: la creación de la Compañía Arrendataria de Tabacos, que hoy definiríamos como una empresa mixta, pues aunque de gestión privada continuaba aportando beneficios a la hacienda pública. Este momento coincidió con el punto más alto de empleabilidad femenina: 6.626 cigarreras.



Figura 1. Entrada de cigarreras a la fábrica de Sevilla. Postal de la época

Unas décadas antes había llegado a España uno de los viajeros románticos más conocidos: Richard Ford, que se estableció en Sevilla en 1830 y desde allí realizó numerosos viajes que le permitieron conocer, no solo la geografía y riqueza monumental del país, sino también la forma de ser e idiosincrasia del español. Se refirió a la gran afición del español a deleitarse con los cigarros que ya entonces se llamaban puro, calificándolo de opio placentero y al que atribuye la cualidad de consolar ante los infortunios, el hambre o los sinsabores de la vida cotidiana. Probablemente exageró cuando calificó al puro como la comida y la bebida de una hambrienta España, pero no erraba cuando se refería la prohibición de cultivar tabaco en España o cómo, ante la imposibilidad de conseguir tabaco en Gibraltar debido a la fiebre amarilla, aumentó la demanda y hubo que contratar a miles de trabajadores para mantener la producción.

Pero a su vez aportó un dato de indudable interés sociológico: quienes no podían permitirse adquirir un buen cigarro caminaban siempre con un librito de papel blanco, fabricado en Alcoy, con el que cada cual elaboraba sus propios cigarrillos (Ford 1845: 103-106). Ford no lo afirmó, pero esta nueva modalidad de consumo amplió la base social de los fumadores y daría lugar a la creación de un nuevo taller de producción en la fábrica de Sevilla en el que las cigarreras elaboraban cigarrillos, con sus dedos ágiles y rápidos, para quienes se pudiesen permitir adquirirlos listos para fumar. Tampoco se sabía entonces que en 1880 se patentaría una máquina de liar cigarrillos, capaz de producir lo mismo que 40 trabajadores. Sería uno de los hitos tecnológicos que marcaría un lento pero continuado descenso en el número de trabajadoras del tabaco.

4. MÉTODO DE TRABAJO Y SISTEMA PRODUCTIVO

Salvo breves periodos de intento de liberalización durante el siglo XIX, el tabaco español se producía en Cuba, pese a que determinadas zonas de Málaga, Granada y Extremadura mostraban aptitud para su cultivo. Tanto la plantación como la esmerada recolección a mano y posterior secado y primera fermentación –aprovechando la humedad contenida en la hoja– la

realizaban manos masculinas. La hoja de tabaco, seca e integrando grandes fardos, arribaba al puerto de Sevilla.

La producción de tabaco molido implicó el uso de diferentes tipos de molinos que no detallaremos, pues se corresponde con el periodo de trabajo exclusivamente masculino. Nos centraremos en la técnica de producción del cigarro primero, y del cigarrillo después, que fueron los productos realizados por mujeres.

La primera tarea a acometer era la clasificación de las hojas: en función de su tamaño y calidad se separaban las destinadas a cigarrillos o las diferentes partes del cigarro o puro. La hoja de tabaco es muy higroscópica, por lo que se la humectaba, bien mediante inmersión y posterior escurrido, bien envolviéndolas en un paño húmedo. La custodia en un ambiente cálido provocaba una segunda fermentación: la hoja, inicialmente amarilla, se oxidaba oscureciéndose y adquiría los aromas que se consideraban esenciales para el consumo.

A esta fase inicial, denominada *moja*, le sigue el *desvenado*: la cigarrera extiende sobre la mesa de trabajo la hoja, y con un cuchillo y dos certeros movimientos la dividía en dos partes separándolas del nervio central. En función del aspecto de la hoja las destinaba a capa (la envoltura exterior del cigarro) o a capillo, la capa intermedia que no sería visible. Simultáneamente, en el taller de picadura se trituraban las hojas más pequeñas o defectuosas, destinadas a constituir la *tripa* o interior del cigarro. Los otros dos talleres eran los de cigarrillos y el de cigarros. Este último era el que exigía una mayor cualificación: la operaria envolvía el tabaco picado (tripa) con hojas de tamaño intermedio (capillo) confeccionando el tirulo. Posteriormente lo envolvía cuidadosamente con hojas más amplias constituyendo la capa, procurando ocultar los nervios en el interior. Sobre un molde de madera verificaba el tamaño y grosor, y con una guillotina efectuaba un certero corte en uno de sus extremos. Los cigarros realizados se ataban con una cinta y se dejaban orear antes de envasarlos, pues estas operaciones exigían flexibilidad y un grado de humedad superior al aconsejable para su consumo (Pérez 2002: 30-33).

5. ORGANIZACIÓN DEL SISTEMA PRODUCTIVO

La fábrica de Sevilla tenía cuatro tipos de talleres: desvenado, cigarros, cigarrillos y picadura. Las elaborantas se agrupaban en unidades de trabajo en torno a una mesa denominadas ranchos, integrados por seis trabajadoras, excepto los de desvenado que tenían diez. Una agrupación de varios ranchos constituía un partido y varios partidos un taller.

Las trabajadoras ingresaban como aprendizas y durante este periodo de formación cobraban menos. A menudo la jubilación de una cigarrera daba pie al ingreso de una hija que ocupaba su lugar. Cada rancho estaba al cargo de un ama de rancho elegida por el jefe de la fábrica, y su cometido era, además de producir, enseñar a las otras trabajadoras y mantener el orden y la

limpieza en el rancho. La dirección de la fábrica prestaba especial atención a las cualidades del ama, buscando sus dotes de mando y buena conducta. Cada taller contaba con la supervisión de una maestra, que no producía –salvo para enseñar a las aprendizas– pues se encargaba de la disciplina, controlar la asistencia y de recibir las labores y distribuirlas. La maestra tenía que ser mayor de 25 años, saber leer y escribir y haber desempeñado el cargo de ama durante dos años.



Figura 2. Taller de cigarros en Sevilla. Postal de la época

Otro ámbito laboral de las mujeres era el de la portería, a donde se retiraban desde el cargo de maestra cuando la edad lo hacía aconsejable. La función de las porteras, dirigidas por una portera mayor, era registrar a las trabajadoras a la salida para que no hurtasen papeles y tabaco. También controlaban que al entrar no llevasen bebidas alcohólicas o ropa para vender. Las cigarreras llevaban consigo un canasto portando la comida y las herramientas de trabajo, que corrían de su cuenta (Baena 1993: 38-43).

En 1887 se autorizó el arrendamiento del monopolio del tabaco en España, creándose la Compañía Arrentadaria de Tabaco (en adelante CAT), cuyo control correspondía al Banco de España. El Reglamento que entró en vigor al año siguiente imponía que obligatoriamente se habría de contar con, al menos, el 75% de trabajadoras que hubiese habido en su momento máximo. Datos como este van apuntando a una singular relación entre la empresa y las trabajadoras, que si bien se atenían a una rígida disciplina de trabajo podían, en cambio, manejar cierta flexibilidad horaria (siempre que no afectase a la productividad), llevar a sus hijos de cuna al lugar de trabajo o, como ocurría en Madrid, cocinar en la fábrica el guiso que en el descanso ofrecían a sus hijos, a menudo en la propia escalinata de la fábrica (Candela 1997).

La CAT tomó el control de la fábrica sevillana con esta cortapisa, pero a su vez con la firme pretensión de modernizar el centro e implantar en él parámetros de racionalidad capitalista, introduciendo la mecanización y aumentando la productividad mediante reformas laborales. Desde dos años antes a la creación de la compañía, la prensa conservadora sevillana ya alertaba ante la posibilidad de que se perdiesen puestos de trabajo como consecuencia de la introducción de máquinas. Y es que a la burguesía local le interesaba que un volumen tan amplio de trabaja-

doras aportase a la economía familiar un salario que, al fin y al cabo, provenía del Estado, pues de esta forma los sueldos de los trabajadores se podían estancar sin provocar estallidos sociales.

Las protestas de las cigarreras y el apoyo de las autoridades locales determinaron que la introducción de maquinaria no causase trauma alguno, pues en lugar de despedir a trabajadoras se suprimía la oferta de empleo y se incentivaba las jubilaciones, de forma que se evitaron protestas. Incluso la organización tradicional del trabajo se mantuvo en torno a los ranchos y partidos, solo que ahora en derredor de las máquinas en lugar de la mesa de trabajo.

La introducción de la maquinaria fue paulatina, aunque progresiva: en una primera fase se instalaron máquinas de vapor aplicadas al picado de tabaco y a su empaquetado. Solo durante la primera década del siglo XX se sustituyeron las calderas de vapor por electromotores, que a partir de entonces alimentaron con electricidad a las máquinas tiruleras, que elaboraban mecánicamente el interior de los cigarros que hasta entonces se había venido realizando de forma manual. La última etapa, hasta 1925, significó el incremento de la mecanización y su aplicación a la elaboración de cigarrillos.

La de Sevilla fue una de las fábricas de tabacos que se mecanizó más tardíamente, lo que explica que ya en el siglo XX la empresa se ubicase a mitad de camino entre una compañía moderna y capitalista y el paternalismo propio de una empresa del siglo XVIII. En definitiva, las elaborantas se veían sometidas a una relativa disciplina y a un control, pero a cambio controlaban la productividad (Baena y Arenas 1992: 3-19). Cada día se asignaba a cada una de ellas la cantidad de tabaco que tenía que transformar. Podía trabajar a destajo para acortar el tiempo empleado en su cupo diario, pero no podía aumentar la productividad en un sistema en el que se pagaba el salario en función de la cantidad de cigarros realizados y su calidad. Por otra parte este control de la materia prima dificultaba la posibilidad de que se produjesen hurtos de la mercancía.

6. GONZALO BILBAO, PINTOR COSTUMBRISTA

Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1939) nació en Sevilla en una familia acomodada que le impuso los estudios de Derecho, que simultaneó con los de pintura y música. Las exigencias paternas las cumplió con holgura y en premio le supusieron un viaje a Italia que le resultó de gran provecho, pues su opción por la pintura estaba ya decidida. Durante su estancia en Roma estudió en la Academia de San Lucas, teniendo como maestro a José Villegas (Banda 1991: 309). Nuevos viajes a París y Marruecos completaron su formación, traducida a su vez en una notable producción pictórica. Aún durante sus estancias en España, su espíritu inquiero lo impulsó a viajar por España plasmando sus paisajes y tipos populares.

Tras el fallecimiento de José Jiménez Aranda, a quien consideró su maestro, lo sustituyó como profesor en la Escuela de Artes, Industria y Bellas Artes de Sevilla, en la que llegó a ser catedrático y director. A lo largo de su prolífica carrera obtuvo numerosos premios y reconocimientos, como medallas en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, así como reconocimientos a su persona. Mientras Sevilla preparaba la Exposición Iberoamericana de 1929 fue nombrado presidente de la comisión de Arte (Pérez).

Su estilo artístico puede situarse entre el luminismo y el impresionismo, demostrando su dominio tanto de la luz como del colorido, y entre las temáticas manejadas predominó el costumbrismo, pero también trabajo con notable acierto el retrato, la temática orientalista y el paisaje tomado del natural. Le atrajo especialmente el mundo del trabajo, que plasmó en su obra *La siega* (1895), en la que plasmó con notable acierto la atmósfera asfixiante en la que los segadores realizaban su tarea bajo un sol implacable. El predominio dorado en el cuadro no hace sino contribuir a enfatizar las altas temperaturas en las que se desarrollaba la escena (Cuenca 1923: 91).

7. GONZALO BILBAO Y LAS CIGARRERAS

El acceso al interior de la fábrica de tabacos no era fácil. Las trabajadoras, que padecían a la par las altas temperaturas y la molestia del polvo de tabaco, tenían permiso para aligerarse de ropa, pues así lo tenían reconocido en el Reglamento por el que se regía la fábrica. Cuando un hombre iba a ingresar a las salas de trabajo se advertía con un toque de campana –es interesante señalar el paralelismo con el ingreso masculino en un convento de monjas de clausura– y al momento las cigarreras se cubrían o se arreglaban el pelo con femenina coquetería (Nadales 2014: 11).

A Bilbao le interesaba el mundo del trabajo y él mismo declaró que su finalidad era la exaltación y el reconocimiento hacia las duras condiciones en las que se desarrollaba la tarea. Era amigo personal del director de la fábrica de Sevilla, Luis Alarcón y Manescau, y con seguridad esto le facilitó el acceso para tomar apuntes e impregnarse de la atmósfera. Entre 1910 y 1915 realizó toda una serie de cuadros centrados en el trabajo de las cigarreras, culminando con la obra que se considera culmen de la serie, hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pero la predisposición a exponer los anteriores indica que el autor los consideró algo más que simples bocetos o estudios previos (Tilve).

8. LOS CUADROS DE CIGARRERAS

A Gonzalo Bilbao le interesaban en igual medida el mundo del trabajo y la mujer, a la que retrató en innumerables ocasiones. La conjunción de mujer y trabajo los combinó, al menos, en seis ocasiones. La primera ocasión fue el cuadro titulado *Cigarreras saliendo de la fábrica de*

tabacos, fechado entre 1904 y 1905. Ejecutado con el estilo desdibujado y colorista que le caracterizó, representa una escena bulliciosa, alegre, incluyendo al público que asiste al momento como si de un espectáculo se tratase. Las cigarreras expresan jovialidad, caminan animosas, riendo y comentando y una de ellas, incluso ocultando su rostro con un abanico en ademán de compartir con las compañeras algo que no debía ser de público conocimiento. Desde luego no parecen ser unas trabajadoras cansadas que han culminado una jornada laboral en condiciones penosas. Escenas similares a esta fueron plasmadas fotográficamente en postales de la época sin que reflejasen tal explosión de alegría y optimismo. Es obvio que Bilbao recurrió a una temática que interesaba en la época y que, en cierta manera, idealizó.



Figura 3. *Cigarreras saliendo de la fábrica de tabaco.* Gonzalo Bilbao

La actividad laboral en el interior de la fábrica la representó, al menos, en cinco ocasiones, antes de la que se considera, al menos, la obra más madura y conseguida. Todas ellas tienen en común la fidelidad con la que se reproduce el espacio arquitectónico en el que la escena tiene lugar. Incluso en aquellas que muestran en perspectiva la amplia sala en la que se ubicaban los talleres de trabajo, pueden reconocerse los módulos cuadrados cubiertos por bóvedas que constituyen el germen de la planta del edificio, según ya hemos visto. Los óculos dispuestos en un lateral aportan un chorro de luz tomada desde los patios interiores, ya que tenían ese preciso cometido desde el proyecto constructivo. La diversidad de momentos lumínicos confirma que las escenas tienen lugar en diferentes momentos del día, pues en unos casos el sol genera rayos de luz muy verticales que tocan el suelo, y en otros se dispersa una luz más difusa y menos intensa, expresiva de un horario vespertino. Sabemos, por el conocimiento del proyecto constructivo y por la organización del sistema productivo, que las escenas recreadas por Bilbao son fidedignas a lo que sin duda percibió cuando visitó la fábrica.

La obra titulada *Las cigarreras* que se encuentra en Buenos Aires está fechada en 1910 y es de reducidas dimensiones. Más que un boceto puede considerársele un estudio previo, pues la composición no la repitió después en otra obra homónima fechada en el mismo año ni tampoco en ninguna de las posteriores. En la buonarense el escenario arquitectónico está apenas sugeri-

do con gruesas pinceladas y, aunque la luz está presente, las trabajadoras que están en primer plano carecen de definición, percibiéndose, tan solo, el trajín que las ocupa.



Figura 4. *Las cigarreras*. Gonzalo Bilbao

La otra obra del mismo año, por el contrario, permite distinguir a los diferentes ranchos en plena actividad, y mediante el recurso de restar nitidez al segundo y tercer plano proporciona la sensación de profundidad y espacialidad, que también aporta el elemento arquitectónico y la perspectiva. A los pies de las mujeres se aprecian los cestos en los que se entregaba a las operarias las hojas de tabaco que les correspondía transformar en esa jornada.

En sentido cronológico le sigue *Interior de la Fábrica de Tabacos* (1911), calificada como boceto, y que realmente debió serlo, pues coincide en encuadre, composición y efecto lumínico con la obra considerada definitiva. Sorprende, no obstante, que entre ambos cuadros hayan transcurridos cuatro años. Entre ambas medió una nueva obra, la conservada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid e igualmente considerada como boceto. Con un acentuado desdibujamiento representa a un taller en plena actividad en una amplia sala cuyo cierre de perspectiva nos permite adivinar un retablo al fondo. Pero llama también la atención dos cigarreras en una esquina y en primer plano que conversan distraídamente, algo que sin duda no debía ocurrir en la realidad, ya que las cigarreras contaban con la permanente vigilancia de las amas de rancho, las maestras de taller y la obligación imperiosa de responder con el cupo de productividad asignado para cada día. Da la impresión de que el artista buscaba la fórmula equilibrada en la que siendo fiel a la realidad aportase, a su vez, un componente humano amable y anecdótico.

Este equilibrio parece que lo alcanzó en *Las cigarreras* (1915), que su viuda donó junto a otras obras al Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde actualmente puede contemplarse. Los bocetos y obras anteriores parece que cumplieron su cometido. Nos hallamos nuevamente en

una de las amplias salas compartimentadas por los arcos que sustentan las bóvedas, y en esta ocasión es la alternancia de diferentes grados de iluminación lo que acentúan la perspectiva y profundidad, amén del progresivo desdibujamiento. La plena nitidez la asume tan solo el rancho que ocupa el primer plano y que capta toda la atención. Una de las trabajadoras ha interrumpido su actividad para amamantar a un crío que ha tomado de la cuna –prácticamente un cajón de madera– al que mira complaciente. Las compañeras, sin interrumpir su actividad sonríen y parecen dirigir cumplidos a la criatura. La obra reproduce una realidad a la que ha logrado dotar, sin apartarse de la verdad, un componente amable y humano.



Figura 5. *Las cigarreras*. Gonzalo Bilbao

Mirado con los ojos actuales esta escena sería objeto de reproche, tanto por el estrés que supondría para una madre tener que dividir su atención entre dos poderosos cometidos, como por el hecho de hacer permanecer a un niño de tan corta edad en un ambiente insalubre. Pero nos transmite a su vez un doble mensaje; de un lado el de una empresa que transigía en interrupciones de la jornada laboral para poder contar con la mano de obra de unas mujeres que tenían cargas familiares y, de otra, la denuncia de que esto tuviese lugar: la hermana del pintor, Flora Bilbao, pertenecía a la junta de damas protectoras de niños de pecho, que venía reclamando de la dirección de la fábrica la jornada partida para las cigarreras que se hallaban en esta situación (Tilve). Es probable que el pintor, conocedor de esta situación, hallase la fórmula para –sin enfrentarse a su amigo, director de la fábrica– denunciar una situación disfrazando el reclamo con las sonrisas dibujadas en los rostros de las sufridas trabajadoras.

Por los años de ejecución de estas obras, Bilbao hubo de coincidir con las máquinas que, manipuladas por mujeres, configuraron un panorama bastante distinto. Pero esto no le interesó. Es como si buscase afanosamente representar a la esencia de la cigarrera en toda su integridad genuina, tan pura como el tabaco que empleaban en la elaboración de cigarros. Las fotografías de los ranchos siempre mostraban, detrás de las mesas, a dos o tres hombre vestidos elegantemen-

te y con sombreros. Sin duda eran miembros del staff de la fábrica, pero esto tampoco interesó a Bilbao, que optó por representar una realidad selectiva.

9. PERO ¿CÓMO ERAN EN REALIDAD LAS CIGARRERAS?

Los viajeros románticos que arribaban a Sevilla visitaron la fábrica como uno de sus grandes atractivos, y fueron sorprendidos por los brazos desnudos y escotes de las trabajadoras que, simplemente, trataban de adaptarse a un ambiente hostil y difícil de soportar (Nadales). La algarabía que describieron, sin duda fue real, y el prisma romántico les llevó a idealizar lo que veían conscientes de su singularidad. Sin duda alguna fue esta imagen prolongada en el tiempo la que llevó a Mérimée a idear a Carmen, la protagonista de su novela: sensual y seductora, conductora del hombre hacia el mal. Es evidente que se trataba de una idealización más de las muchas que proliferaron en la época. Las cigarreras sevillanas realizaron una protesta en 1896. Y las de Madrid –3500 cigarreras trabajaban en su fábrica– protagonizaron un motín en respuesta a la mala calidad del tabaco (lo que reducía su productividad y, por ende, su salario) y por el hecho de ser registradas. Las cigarreras agredieron al director de la fábrica, reclamaron su cese y reaccionaron tratando de confraternizar con la tropa que el gobierno envió para sofocar el motín (París 2021: 72). Quizás este último aspecto inspiró a Mérimée para su personaje Carmen, el que resumió todos los aspectos tangenciales a la singular tipología humana que fue la cigarrera.

BIBLIOGRAFÍA

Candela Soto, Paloma. 1997. *Cigarreras Madrileñas: Trabajo y vida (1888-1927)*. Madrid: Tecnos.

Baena Luque, Eloísa. 1993. *Las cigarreras sevillanas. Un mito en declive (1887-1923)*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la UMA.

Baena Luque, Eloísa y Arenas Posada, Carlos. 1992. La mecanización del primer centro fabril de Sevilla: La Fábrica de Tabacos. 1887-1925. *Archivo Hispalense*, 228: 3-19.

Banda y Vargas, Enrique. 1991. *De la Ilustración a nuestros días*. Sevilla: Gever.

Bonet Correa, Antonio. 1990. *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal.

Cañas Moya, Manuel. 2018. *La Fábrica de Tabacos de Cádiz. La lucha de las cigarreras en el tránsito del siglo XIX al XX*. Cádiz: Archivo Histórico Provincial de Cádiz. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Candela Soto, Paloma. 1997. *Cigarreras Madrileñas: Trabajo y vida (1888-1927)*. Madrid: Tecnos.

Cuenca, Francisco.1923. *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana: Imprenta de Rambla, Bouza y Cª. [Edición facsímil de Fundación Unicaja, 1996].

Ford, Richard. 1845. *Manuel para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Londres. [Traducción de Turner, 1988].

Gonzalo Bilbao para las cigarreras en el Museo de Pontevedra. http://www1.museo.depo.gal/pdfarticulos/Cigarreras. pdf

Iglesias, Helena (dtra.). 1992. *Real Fábrica de Tabacos Sevilla*. Madrid: Ediciones Tabapress.

Nadales Álvarez, María Jesús. 2014. Las cigarreras. *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 1-31. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano.

Ortiz, Fernando. 1987 [1947]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

París Martín, Álvaro. 2021. De la fábrica al barrio: el motín de las cigarreras madrileñas en 1830. *Espacio, Tiempo y Forma*, 33: 53-80.

Pérez Calero, Gerardo. (12 de noviembre de 2024). Re: *Gonzalo Bilbao Martínez*. https://www.ateneodesevilla.es/ gonzalo-bilbao-martinez/

Pérez Tomico, Mar. 2002. *El mundo de los puros*. Madrid: e-Xtra.

Sobrino, Julián. 1996. *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Cátedra.

Vallejo Fernández, Sergio. 1986. Las cigarreras de la Fábrica Nacional de Tabacos de Madrid. *Madrid en la Sociedad Fin de Siglo XIX. Capas populares y conflictividad social. Abastecimiento, población y crisis de subsistencias. Cultura y mentalidades* (2), 135-149. Madrid: Dpt. de Hª. Contemporánea de la Universidad Complutense y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Verdejo Domínguez, Marta. 2012. Las fábricas de tabaco de Sevilla: de la protoindustria a las plantas industriales, *I Jornadas Andaluzas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública.* Sevilla: Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía.

Vidler, Anthony. 1994. *Ledoux*. París: Ed. Hazan.



MANTÉNGASE INFORMADO DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES

Suscríbase gratis al boletín informativo www.dykinson.com

Y benefíciese de nuestras ofertas semanales